القاهرة

أدب • فكر • فن

قناع هاملت

هذا المؤتمر.. فى مجمع الخالدين

عندما يختلف النقاد

شيللر وكرامة النساء

جراحات نقل القلب

أبوحيان يتحدث عن رسالة الحياة

• الثمن ٢٥ قرشاً •

• القاهرة • العدد الخامس • الثلاثاء ٥ مارس ١٩٨٥م • ١٣ جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ •

كتابة عربية
للفنان حامد عبد الله

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
مدير التحرير
سامح كريّم
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أميمة كامل
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٦٥٠ سنتا - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس .

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحاد البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب — كورنيش النيل — القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

رؤية

أوقف صاحبى السيارة فى اللحظة المناسبة تماما ليحول دون اصطدامنا بسيارة أخرى ، وتبادل مع سائقها بعض الاعتذارات أو بعض اللعنات — لا أذكر تماما — ثم انطلق كل منهما بسيارته فى طريقه ، وانطلق عقلى فى طريق ثالث يطارد فكرة خطرت لى : ماذا لو كانت سرعة السيارة المخالفة أكبر من سرعة رد الفعل عند صديقى ؟ وماذا لو أن أجهزة سيارة صديقى عطبت فجأة فلم تستجب فرملتها لضغط قدمه ؟ وماذا لو كانت أرض الشارع أكثر نعومة مما هى عليه فانزلقت العجلات مترا أو بعض متر أبعد من النقطة الحرجة التى توقفت عندها . . ؟ لا شك فى أن الاصطدام كان واقعا بين السيارتين ، وكان من الممكن أن أكون فى طريقى إلى إحدى المستشفيات لأرقد أياما أو شهورا ، أو فى طريقى إلى ما تحت الثرى لأرقد إلى الأبد . ولكن هذا لم يحدث ، فأنا مازلت بجوار صديقى فى السيارة تجرى بنا إلى حيث نقصد . فما هو دورى فى كل ما حدث ؟ وماذا فعلت لأكون ولا أكون هناك ؟

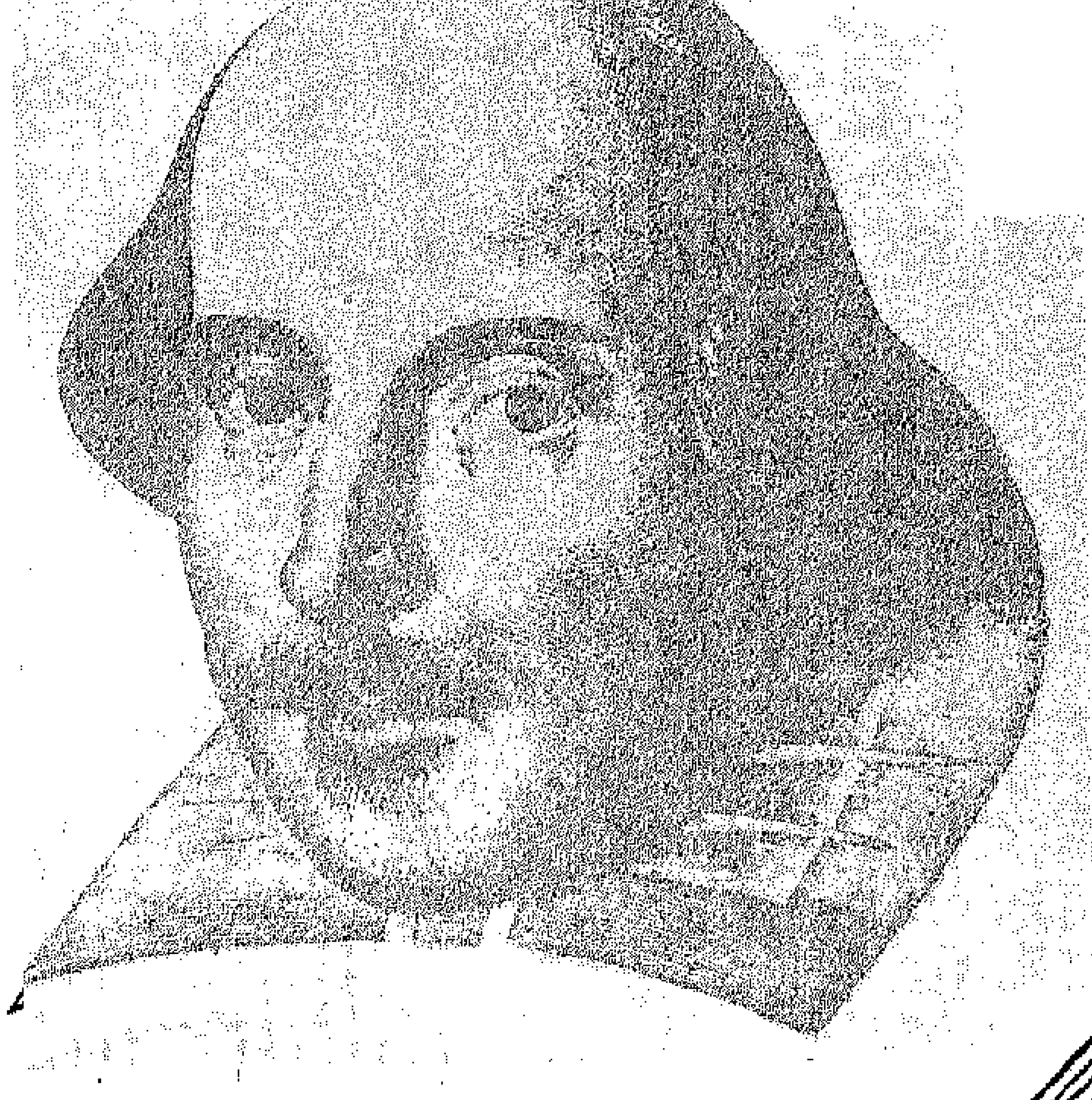
لا شىء . . ! . .

إننى — منذ جلست فى السيارة وانطلقت بى — ملك خالص لعدد من التروس والعجلات ، عقلى ملغى ، وإرادتى معطلة ، وقدرتى على الحركة محددة بالمقعد الذى وضعت نفسى عليه . وما هكذا ينبغى أن يكون الإنسان . وقد ميزه الله تعالى عن بقية مخلوقاته بالعقل والإرادة ، وعنهما انبثقت حريته ، فإذا عطلهما ، كما فعلت منذ ركبت السيارة ، فقد ألغى إنسانيته وفقد مبرر وجوده .

وأخذت — والسيارة مازالت منطلقة بى — أتابع الفكرة ، باحثا فى كل مظاهر نشاطى اليومى عن الجوانب التى أحقق فيها إنسانيتى وأؤكد ذاتى فلم أجد . . طعامى وشرابى يخضعان لإرادة زوجتى أو إرادة الطبيب ، ونومى وصحوى يخضعان لمواقيت عملى ، والكتاب الذى أقرأ تفرضه على حاجة العمل لا متعة القراءة ، والقلم الذى فى يدى لا أجريه على الورق بما أحب ، بل بما تحب المجلة أو الناشر أو المنتج ، والوقت الذى أجلس فيه للكتابة لا تحدده لى ساعة صفوى بقدر ما تحدده لى ساعة سكون الضجيج والصخب فى الشارع وفى البيوت من حولى ، حتى الأغنية التى أسمعها يختارها لى منسق الأغانى فى الإذاعة أو منتج شريط الكاسيت الذى أشتريه لأننى لا أجد سواه . فأين ومتى وكيف أمارس حريتى لأحقق إنسانيتى وأبرر وجودى ؟

وحالى ، فى هذا ، حال الجميع فى بيتى ، وفى مدينتى ، ثم فى وطنى ، وفى قارتى ، وفى كرتى الأرضية كلها . . عقلنا وإرادتنا أسلمناهما لآلات خلقناها وخضعنا لها ، ولضرورات اقتصادية واجتماعية فرضتها علينا حضارة أسرفت على نفسها وعلينا فى المادية ، حتى أصبحنا تروسا ومسامير وأسلاكا فى آلة كبيرة تدور بنا كيف تشاء دون أن نملك من أمرنا — كذوات لا تميزها — شيئا . فهل نعجب بعد هذا إذا أنبأتنا الإحصاءات أن نسبة التوتر العصبى فى ارتفاع ، وأن عدد المصابين بأمراض نفسية فى ازدياد ، وأن عدد الذين يقدمون على الانتحار فى عام واحد من أعوام هذا العصر تزيد على عدد كل من فعلوها فى العصور السابقة جميعا . ؟

« القاهرة »



شيكسبير

قناع هاملت

«قراءة جديدة»

د . أمين العيوطى

غالبا مايميل النقد إلى التركيز على جانب واحد من عمل فني ما ، مستبعدا بهذا جوانب أخرى بارزة فى هذا العمل . ولا يستثنى من هذا مختلف الكتابات النقدية عن هاملت المسرحية أو الشخصية . وقد صور النقد هاملت ، على أنه ينقصه العزم وقوة الإرادة ، أو قام بتحليله فى ضوء التحليل النفسى الفرويدى ، أو ربط بينه وبين الغموض الذى يحيط بالحياة والموت فرآه يجوب الفضاء اللانهائى غير قادر على فهم نفسه أو الكون الذى يتحرك فيه أحد هذه المداخل النقدية يركز على الجانب الإنسانى ، أو الشخصى ، من المسرحية ، والآخر يؤكد الجانب الميتافيزيقى فيها .

مثل هذه المداخل النقدية غالبا ما تغفل حقيقة أنه ليست هناك شخصية درامية تحيا فى فراغ ــ فمغزاها لا يمكن أن ندركه إلا فى علاقتها بالرؤية التى تعيش فى عيق الكاتب ، وفى علاقتها بمستويات الوجود المختلفة التى يتألف منها العالم الذى تتحرك فيه . ومستويات الوجود هذه ، بشكل عام ، فى أى تراجيديا شيكسبيرية تتألف من المستوى الميتافيزيقى ، أو مستوى عالم الخوارق ، ومن المستوى الطبيعى ، والاجتماعى ، والإنسانى أو الشخصى . وفيما بينها يتكون مانستطيع أن نتخيله بأربع دوائر متداخلة : الدائرة الأصغر تمثل المستوى الإنسانى ، تحيط بها ثلاث دوائر أوسع فأوسع هى الدوائر الاجتماعية ، الطبيعية ، الميتافيزيقية على التوالى . هذه المجالات لا ترتبط ارتباطا آليا . فهى مرتبطة ارتباطا وثيقا ، حتى إن أى اضطراب فى أى منها ، وعلى الأخص الدائرة الإنسانية ، ينعكس على الدوائر الأخرى .

وبما أن مسرحية هاملت تبدأ بظهور الشبح ، فإن هذا يثير سؤالا : ما هو الدور الذى يلعبه الشبح فى المسرحية ؟

من الواضح أن شيكسبير يستغل هنا المعتقدات الخرافية ، وفلسفة سلسلة الوجود ، السائدة فى عصره . إنه ينسج حول الشبح شبكة من الخرافات الشعبية : فهو يظهر فى هدأة الليل ، ويختفى عند انبلاج الفجر حالما يصيح الديك ، ويكتوى بنار مطهر العذاب أثناء النهار . وظهوره نذير بفتنة فى دولة الدنمرك . وهوريشيو يذكرنا بظاهرة مشابهة حدثت قبل مصرع يوليوس قيصر ، عندما انطلق الموتى من قبورهم ، وراحوا يجولون شوارع روما فى أكفانهم ، وصاحب الظاهرة سقوط النيازك والشهب ، وظهور بقع على الشمس ، وخسوف القمر . كل هذا يتفق مع الاستخدامات الدرامية التى يخضع بها شيكسبير مثل هذه الظواهر لأهدافه الفنية ، كما فى ماكبث والملك لير على سبيل المثال .

ومع هذا فإن الشبح يمثل أكثر من خرافة شعبية ، لو أننا أمعنا النظر فيه بدقة أكبر داخل سياق المشهد الدرامى الذى يظهر فيه . هناك أولا جو التوتر والترقب والقلق الذى يضاعف فيه صمت ليلة شتاء شديدة البرد ، واللفتة المذعورة التى يبديها مارسيلاس حين يسمع وقع أقدام الحارس المناوب يقترب ، ونبرات صوت الحارسين العصبية فى الأبيات الافتتاحية فى المشهد . فوق هذا ، فإن صراع الإرادات فى هذا

المشهد يدور حول حقيقة الشبح : برنساردو ومارسيلاس مقتنعان بحقيقة الشبح ، فى حين يعتقد هوراشيو أنه من خلق خيالهم ، ويرفض الاقتناع برأيهم . ولكن عندما تتحول الشكوك إلى حقيقة ، يلتفت برناردو إلى هوريشيو مستفسرا :

برناردو : ما رأيك الآن ، ياهوريشيو ! إنك ترتعد
وتبدو شاحبا .
أليس هذا أكثر من مجرد خيال ؟
ما رأيك فى هذا ؟

هوريشيو : أقسم بالله ، لم أكن لأصدق هذا لولا
البرهان المادى الصادق الذى رأيته بعينى

(الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٥٣ - ٥٨)

المشهد تصوير درامى لموقفين متعارضين تجاه الشبح : مجموعة تنظر إليه على أنه حقيقة والمجموعة الأخرى تراه وهما . بل إن هوريشيو يخاطب الشبح بالفعل وهو يصيح به : « انتظر أيها الوهم ! » (الفصل الأول ، المشهد الأول ١٢٧ - ١٢٨) . المشهد ، بعبارة أخرى تصوير لفكرة الوهم ضد الحقيقة فهو يعزف النغمة الأساسية التى تكررها أحداث المسرحية ، وتفسرها ، وتنميها ، شأن النغمة الأساسية فى مؤلف موسيقى . فالشبح ، فى واقع الأمر ، يخلق كل ألوان الشك ، وعدم التأكد ، والتردد ، لا فى عقل هوريشيو فحسب ، ولكن فى عقل هاملت أيضا . فهو يحدد الحالة العقلية التى تسود المسرحية كلها ، وانهيار الحواجز بين المرئى وغير المرئى ، بين العقل والجنون ، بين الظاهر والباطن .

وعلاوة على هذا ، فإن الفصل الأول يبدأ وينتهى بالشبح . وقد تكون هذه وسيلة توفر لنا المعلومات الضرورية عن الأحداث التى جرت قبل بداية أحداث المسرحية ، مثلما يحدث عادة فى الاستهلال الذى يمكن المتفرج من فهم دلالة الأحداث التالية . وقد تكون وسيلة تربط بين عالم الروح وعالم الإنسان ، كما تزعم التفسيرات الميتافيزيقية للمسرحية . المؤكد أن شيكسبير يحيط عالم الواقع بعالم وهمى . ولانعنى بهذا أى معنى مجرد .

إن المواجهة الأولى بين هاملت من ناحية ، وكلوديوس وجرترود من ناحية أخرى ، تعود إلى تأكيد نفس فكرة الحقيقة والوهم مرة أخرى . فالملكة تسأل هاملت لماذا « يبدو » حزنه غير مألوف إلى هذا الحد ، ويجيبها هاملت بقوله :

يبدو ، ياسيدتى ! كلا إنه كذلك ، فأنا
لا أعرف يبدو .
فليست عباءتى السوداء وحدها ، يا أمى
العزيزة ،
ولا الحلل السوداء الوقورة التى أرتديها الآن
عادة ،
ولا الزفرات التى تطلقها أنفاس متكلفة ،
لا ، ولا الدموع التى تنساب من العين ،
ولا مظهر الوجه الحزين ،

فى هذا العدد

● د. أمين العيوطى
قناع هاملت ٤
● د. أحمد عتمان
يمضغون اللوتس ويتسون الوطن ٩
● محمد الشاذلى
مؤتمر فى مجمع الخالدين ١٠
● أحمد سويلم
الشوق فى ملكوت العشق (قصيدة) ١٢
● عبد العليم عيسى
الوجود (قصيدة) ١٣
● د. أنس داود
● زكى قنصل
عندما يختلف النقاد ١٤
● د. ثروت عكاشة
نظرة على المسرح المصرى القديم ١٧
● مها عبد الهادى
صلاح أبو سيف يتحدث ٢٠
● محمود الهندى
قراءة تشكيلية ٢٣
● صدقى الجباخنجى
محمود مختار ٢٤
● د. على شلش
فخرى أبو السعود شاعر كبير مجهول ٢٧
● محمد محمود عبد الرازق
أن . . . تحبوا (قصة مصرية) ٣٠
● هانى الحلوانى
أسطورة العزبة وعقدة الخواجة (٣) ٣٢
● د. أسامة عبد العزيز
جراحات نقل القلب ٣٤
● من التراث العربى
التوحيدى (رسالة الحياة) ٣٦
● من التراث الغربى
أفلاطون (المأدبة) ٣٧
● د. محمود فهمى حجازى
مجمعنا اللغوى والقضايا المعاصرة ٣٨
● د. منى نويشى
الخبز (قصة مترجمة) ٣٩
● حسن عطيه
مهرجان المائة ليلة ٤١
● د. كمال رضوان
كرامة النساء (قصيدة مترجمة) .... [illegible]
● عادل عبد العال
الحدود وقضية البحث عن الهوية ٤٤
● حوار مع القارىء ٤٦

أوفيليا

بكل أشكال الحزن ، وحالاته ، ومظاهره
تستطيع أن تدل على حقيقتي . فهذه ،
حقا ، تبدو ،
لأنها أفعال يستطيع الإنسان أن يمثلها ؛
لكنني بداخلي مايفوق التمثيل
وهذه ليست سوى زخارف المحنة وحللها .

(الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٧٦ - ٨٦)

إن هاملت يلتقط كلمة « يبدو » لكي يعارض مظاهر الحزن الخارجية بحقيقة الأسى الداخلي ومما يلفت النظر أن نلاحظ أن فن التظاهر يرتبط ، للمرة الأولى في المسرحية ، بفن التمثيل . كلمات هاملت تكشف عن بصيرة وعن حكم على الآخرين .

نفس الفكرة تتردد بعد لقائه الأول بالشبح . فالدرس الذى يتعلمه عندئذ ، الدرس الذى يخطه فى مفكرته ، ويعهد به إلى ذاكرته هو : « أن المرء قد يبتسم ، ويبتسم ، ويكون نذلا » . (الفصل الأول . المشهد الخامس ، ١٠٨) الملحوظة لا تؤكد فقط التناقض بين المظهر والجوهر بمعنى مجرد ، بل تبرز التناقض بين قناع البراءة الظاهرى الذى يرتديه العصر والعفن الذى يستتر خلف هذا القناع . إن هاملت يحدد هنا المفارقة التى تسود المسرحية كلها .

نفس هذه المفارقة تبرز مرة أخرى فى كلمات شخصيات أخرى . حين يقدم بولونيوس كتاب الصلاة إلى أوفيليا ، فى وقت من المفروض أنها تقوم فيه بالتجسس على هاملت لتتقصى سره ، يلقى بولونيوس بواحدة من حكمه المتحذلقة :

لقد ثبتت صحة هذا القول كثيرا ــ أننا بمظهر
التقوى
وأعمال الورع بإمكاننا أن نكسو الشيطان
نفسه
بطلاء من الزينة .

(الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ٤٧ - ٤٩)

إن كلوديوس نفسه يجفل ، عندما تسيط صحة ملحوظة بولونيوس ضميره فيقول . . . .

إن خد العاهرة ، الذى يجمله طلاء الوجه ،
ليس أشد قبحا بالنسبة للطلاء الذى تستعمله
من فعلتى بالنسبة لكلماتى الزائفة .
ياله من عبء ثقيل !

كلاهما يفصح ، مرة أخرى ، عن صدق كلمات هاملت لأمه ، ويسهم فى إبراز دلالة الفكرة التى تدور حولها المسرحية .

ليس من الغريب ، إذن ، أن يحفز الادراك الذى يصل إليه هاملت بعد المواجهة الأولى بينه وبين الشبح إلى « أن أتظاهر بغرابة الأطوار . » (الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ١٧٢) مثل هذه القرارات عادة ماتتبع لحظات الإدراك أثناء مجرى تطور البطل الدرامى . إن هاملت يقرر أن ينتحل مظهرا يخفى حقيقته . إنه ، بعبارة أخرى يتقمص شخصية العصر ، ومنذ هذه اللحظة فصاعدا تعيش بداخله هويتان منفصلتان : وجه يواجه به وجوه العالم ، وذاته الحقيقية التى يخفيها عن الأنظار . لكن المفارقة الساخرة هى أنه يرتدى قناع الفساد العقلى ، فى حين ترتدى الشخصيات الأخرى قناع البراءة . تحت هذا القناع يظل هاملت النقاء الكامل ، والآخرون الفساد كله . إنه يقلب العصر ظهراً لبطن . وهو يمثل دورين : دور المجنون ، ودور الراصد المحلل . وفى تردده بين الدورين يثبت هاملت أنه ممثل رائع .

ويرى د. برنارد لوت أن جنون هاملت المصطنع لا يخدم غرضا مفيدا : فهو فى أفضل حالاته يوفر له ستارا يرصد من ورائه ، وتبريرا للتأخير . ومن المحتمل أن أفضل تفسير هو التفسير التاريخى . فهناك مسرحيات انتقام باقية يستغل البطل فيها الجنون بشكل فعال لتحقيق أهدافه . فأفعاله غير المسئولة تنتحل لها الأعذار ، ويمكنه أن ينفذ انتقامه تحت ستار أنشطة لا يلزم بتفسيرها . وربما كان الحال مع هاملت هكذا .

(مقدمة هاملت ، لندن ، طبعة ١٩٧٢ ، ص ٤١)

ولكن إذا كان شيكسبير قد تمكن من أن يحقق فى هاملت ؛ كما يقول د. لوت ، (نفس المصدر ، ص ١٩) ، تنقيات نفسية أفضل مما نجده فى مسرحيات الانتقام السابقة عليه ، فليس هناك مايدعو إلى ألا يحقق شيكسبير تنقيات مماثلة فى حالة جنون هاملت المصطنع ، على الأخص فى حالة تمثيل هاملت لدور المجنون ، وارتباط هذا بالفكرة الأساسية التى تقوم عليها المسرحية .

فمما تجدر بنا ملاحظته أنه من بين مسرحيات شيكسبير كلها ، لاتوجد مسرحية تحفل بالإشارات إلى الفنون الدرامية أكثر من هاملت . قد يشير ماكبث إلى الحياة على أنها عرض درامى عابر ، وقد تتضمن ماكبث عرضا صامتا يجرى فى كهف الساحرات ؛ وقد يلعب ادجار دور المجنون فى الملك لير ؛ وقد يعرض فاصل هزلى فى حلم منتصف ليلة صيف ؛ وقد يُعدّ الدوق مسرحية تعرض فى دقة بدقة ؛ وقد يكون كل مايجرى فى العاصفة مسرحية أعدها بروسبرو لكى يعيد توازنا مفقودا . ولكننا لا نجد فى أية مسرحية أخرى أن الرؤيا التى تعيش فى عينى شيكسبير رؤيا يتصورها ويقوم بتحقيقها بعبارات مأخوذة من الفن الدرامى مثلما نجد ذلك فى هاملت . فهناك إشارات إلى أحوال المسرح الإنجليزى فى عصر شيكسبير وظهور فرق الصبية المسرحية التى كانت تنافس فرق الكبار ، بل تسرق منها الأضواء . وهناك حذلقة بولونيوس فى تعديده لكل أنواع المسرحيات . وهاملت نفسه من عشاق المسرح ، ويعرف كل الممثلين فردا فردا وهم بالنسبة له « الأصدقاء الأعزاء . » وهم فى نظره « خلاصة العصر وتاريخه الموجز » (الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ٤٩٧ - ٤٩٨) . إنه يرى فيهم جوهر العصر . والهدف من التمثيل فى رأيه هو « أن يعكس الطبيعة فى

مرآته ، على حد القول ، حتى ترى الفضيلة ملامحها ، والرزاية صورتها ، والعصر وقسوامه شكله وصورته . »

(الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٢١ - ٢٢)

وهاملت أكثر من مجرد ذواقه للفن الدرامى . إن التوجيهات المسرحية التى يزود بها الممثلين فيما يتعلق بالاعتدال فى الإيماءات ونغمات الصوت والحركة تشكل درسا لم يستوعبه فنانو المسرح إلا بعد مرور مايزيد على ثلاثة قرون على يدى المخرج الروسى ستانيسلافسكى . وهو شديد الحساسية بالنسبة للأداء الصوتى والحركى الذى لايتجاوز اعتدال الحياة . وهو ناقد نلمس فى كلماته رنة التهكم فى إشاراته إلى النقد الدرامى المعاصر . وهو أيضا ممثل فى أدائه لدور بيروس وهو ينقض إلى ثأره ، جامح فى تقمصه لشخصية بيروس ، رقيق فى توحده مع بريام الملك والوالد العجوز ، حانق فى تصويره لسفك دم الأمهات والأطفال . بل إن أداءه يستدعى بالفعل تقريظ مشاهديه .

وهو علاوة على هذا ، كاتب مسرحى يضيف بضعة سطور إلى المسرحية التى ستمثل أمام الملك ، ويدبر نهاية روزنكرانتز وجيلدنستيرن ، ويعبر عن تآمره عليهما بعبارات مشتقة من فن الدراما ، كما يلى :

قبل أن أتمكن من عمل استهلال لذكائى ،
كان قد بدأ المسرحية . . .

(الفصل الخامس ، المشهد الثانى ، ٣١ - ٣٢)

وهو ، بتعليقاته على المسرحية ـ داخل المسرحية ، جدير فى رأى أوفيليا بأن يلعب دور الجوقة . والمخرج الذى يسكن بداخله تتملكه حالة من النشوة الهستيرية عندما تحقق المسرحية ـ داخل المسرحية أهدافها ، وتعرى ضمير الملك . إنه يتصايح :

أليس هذا ، ياسيدى ، وحشد من الممثلين
الذين يرتدون الريش ـ إذا أراد لى حظى
ظهر المجن ، وقوسين على هيئة ورود على
حذائى الشبكى ، جدير بأن يوفر لى شراكة
فى فرقة تمثيل ، ياسيدى ؟

(الفصل الثالث ،المشهد الثانى ، ٢٥٩-٢٦١)

بكل هذه الخلفية ، لابد لنا أن نستنتج أن هاملت يأخذ بالفعل وضع ممثل حين يؤدى دور المجنون .

ومن الواضح بطبيعة الحال ، أن أداء دور هاملت يتطلب أسلوبين مختلفين : أسلوبا يكشف عن حقيقته حين يكون على سجيته ، هاملت المتأمل ، النبيل ، وأسلوبا يصور جنونه المصطنع . هذا التأرجح بين الجانب الحقيقى والجانب الظاهرى يتيح لممثل دور هاملت فرصة تنويع أدائه . الحال التى يكون فيها بذيئا ، سوقيا ، صاخبا مرحا تكشف عن موقف استخفاف بالآخرين وازدراء لهم . وهى حال تختلف عن حاله حين يكون نفسه ، يستخدم لغة وصورا حساسة . نبيلة ، عميقة ، راقية . الحالان يرتبطان ارتباطا وثيقا بجانبى شخصيته ، الأصيل والزائف ، اللذان يعكسان بدورهما التناقض بين هاملت وبين عصره الفاسد .

وهاملت ينتقل من حال إلى حال بيسر . فهو « مجنون » مع الشخصيات الفاسدة . لكن عندما يصل الممثلون ، فإن الريح تهب من الجنوب » . « فرعاية التغير تخفف من التوتر بين الحالتين . بين الاكتئاب والمرح الظاهرى . والألفة الصادقة التى يرحب بها بالممثلين بعيدة كل البعد عن ترحيبه المفتعل بصديقيه الزائفين . إنه على سجيته مع الممثلين لأنه يدرك أصالتهم حتى إنه يقلقه أن يكون صوت الصبى الذى يلعب أدوارا نسائية قد أصبح خشنا . « أرجو الله ألا يكون صوتك قد أصابه شرخ ، مثل قطعة ذهب مشروخة غير متداولة .

(الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ٤٠٥-٤٠٦)

ومع الآخرين ، يمكن تمثيل هاملت موقفا من العصر . فهو يرى فى بولونيوس ، الذى كان قد لعب دور قيصر فى شبابه ، رجلا يلعب دور الأحمق فى الحياة . وفى حديثه مع أوفيليا يخاطب النساء على الإطلاق ، بما فيهن أمه : « لقد أعطاكن الله وجها ، فصنعتن لأنفسكن وجها آخر . » (الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ١٤٢-١٤٣) والملك فى رأيه مهرج ، « مهرج الملوك » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ٩٩) ، « ملك من خرق ورقع . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ١٠٢) وعندما يحاول جيلدنستيرن أن يسبر أغواره ، فإنه يناوله مزمارا ، ويسأله أن « يلعب » عليه ، ثم يضيف قائلا : « . . . هل تظن أنه من الأسهل أن تلعب علىّ من أن تلعب على المزمار . » الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٣٤٤-٣٤٥) ليست هذه مجرد استعارات بلاغية . فهو يلعب مع الجميع دور المجنون ، ويخفى الجانب الحقيقى من شخصيته . وهو يلعب دورا لأن الجميع من حوله يلعبون أيضا أدوارا .

ولأن هاملت يدرك تمام الإدراك المفارقة التى يقوم عليها موقفه فى المسرحية ، وهى المفارقة التى تنسحب على العصر بأسره ، فإنه قادر على أن يكون ساخرا . إنه يدعو روزنكرانتز وجيلدنستيرن إلى الإصغاء إليه عندما يرى بولونيوس يقترب منهم . إنهما يتوقعان أن يخرج عليهما بشىء جدى قد يميط اللثام عن سره ، لكنه يخرج عليهم بمزحة تحيل الشيخوخة إلى لفائف طفل ، فى صور فنية تحيل المرض إلى صحة ، والدعارة إلى طهارة ، والخيانة إلى شرف . وقد يوحى هاملت إليهما بخلل فى عقله ، لكنه فى الحقيقة بصير يرى فى الناس رموزا لفكرة انقلاب المعايير السائد فى عالم البشر . إنه يستدير إلى بولونيوس قائلا : « عندما كان روسكيوس ممثلا فى روما ـ » (الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ٣٧٠-٣٧١) المفارقة الساخرة هى أنه يمثل ، مثلما يمثل الآخرون دور أصدقاء مهتمين بما هو فى صالحه . إدراكه لهذه الحقيقة هو ما يجعله يعاملهم بسخرية ، بل باستخفاف . فهو يستخف بذكاء أولئك الذين يفترضون فى أنفسهم الذكاء ، لكنهم لا يرون أنه هو ينفذ فيهم ببصيرته .

والمشهد بينه وبين أوفيليا تصوير درامى آخر لموقفه من العصر ، ذلك الموقف الذى يجعله يرتدى قناعا يواجه به أقنعة العصر . وتحت هذا القناع يستطيع أن يكون سوقيا ، بذيئا . وأوفيليا ، بكل رقتها المرهفة ، يصدمها تصوره للشرف والجمال .

أوفيليا : وهل يمكن أن يكون للجمال ، ياسيدى ، صلة أفضل من صلته بالشرف ؟
هاملت : أجل حقا ؛ فإن سطوة الجمال تحيل الشرف مما هو عليه إلى داعرة بأسرع ما تحيل قوة الشرف الجمال إلى شبهه . لقد كان ذلك يوما ما مفارقة . لكن العصر قد أثبت صحته . . . . » (الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ١١٠-١١٥)

إن الإنسانى ، والمثالى لا يلتقيان ، فقد انتصر الجانب المادى على الجانب الروحى . فهاملت يقلب المعلومة المتفق عليها ظهرا لبطن لكى يخلق مفارقة تكشف عن تحلل قيم العصر ، الذى لن يسلم فيه إنسان من الجلد إذا عومل بما يستحقه ، كما يقول لبولونيوس . (الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ٥٠٢-٥٠٣)

وإذا كان هاملت وقحا لاذعا فى لحظات « جنونه » ، فالمفارقة الساخرة أنه ينطق صدقا . ففى حين ينطق العقلاء كذبا ، ينطق هو بالصدق . وهذا نوع من الممارسة الفنية المألوفة فى مسرحيات شيكسبير . فالانفعالات العنيفة التى يعبر عنها فى المشهد الذى يجرى بينه وبين أوفيليا إنما تنبع من غضبته الأخلاقية . بل إنه يتهم نفسه بالحقد والطموح والرذيلة ليدين العصر كله .

فى هذه الأثناء لا يغيب عن بالنا مطلقا أن هدف هاملت من ادعاء الجنون هو أن يكشف عن الحقيقة . فى هذا تكمن العلاقة بين تمثيله وبين المسرحية ـ داخل ـ المسرحية ، التى ينشد من خلالها أن يكشف عن ضمير الملك المذنب ، أو ضمير العصر . فمهمة هاملت ليست مجرد أن ينتقم لمقتل أبيه ، ولكن أن يقتلع ذلك « الشىء العفن فى دولة الدنمرك . » (الفصل الأول ، المشهد الثانى ، ص ٩٠) ، كما يقول مارسيلاس ، أو كما يعبر عنه هاملت نفسه بقوله :

إن العصر مهترىء . يالها من نكاية لعينة

أن أكون قد ولدت لأعيده إلى نصابه ! ـ (الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ١٨٩-١٩٠) والتمثيل ، فى حالة هاملت كما هو فى حال فرقة التمثيل ، وسيلة لاكتشاف الحقيقة ، وإعادة الأمور إلى نصابها . وجزء من تردد هاملت فى أن ينقض إلى ثأره كما وعد الشبح ، يرجع إلى حقيقة أنه لا يستطيع ، بضمير سليم ، أن يقدم على قتل الملك دون دليل مادى . إنه يشك فى الملك بناء على قصة الشبح . لكن الشبح قد يكون شيطانا خبيثا ، كما يخبرنا فى مونولوجه الذى يرد فى نهاية الفصل الأول (المشهد الثانى ، ٧٤-٧٩) ، أو كما يخبر هوريشيو فى الفصل الثالث (المشهد الثانى ، ٧٧-٨١) . فلابد أن يكون لدى هاملت دليل قاطع . وهذا هو ما يفسر اهتمامه بإعطاء الممثلين توجيهات مسرحية مسهبة حول فن

التمثيل . فالأداء المتمكن فقط يمكنه أن يتصيد ضمير الملك ، حتى يتوحد الشك الذى يعشش فى عقل هاملت مع الحقيقة ، فيقطع الشك باليقين . لابد أن ينطبق الوهم على الواقع لينتج اليقين .

وفى لحظات « الجنون » يكون هاملت أقرب إلى المسرح الصاخب ، بل والبذاءة ، أثناء عرض المسرحية ــ داخل ــ المسرحية . إنه يصل إلى درجة السوقية فى إشارته إلى حجر أوفيليا ، والأعضاء الجنسية . وقد يرى بعض النقاد ، كما يذهب إلى ذلك ارنست جونز فى تحليله لهاملت نفسيا ، أن بذاءاته إنما تدل على دافع جنسى خفى يرتبط بما يفترضون أنه عقدة الأم فيه . لكنهم ، فيما يبدو ، قد نسوا الفكرة المسيطرة عليه عن العفن فى دولة الدنمرك . والقناع الذى يعكس وجه العصر . إن وعيه بهذا الفساد هو ما يدفعه إلى التصرف بشكل فاضح . فقد انهارت القيم ، وهو لا يرى فى العصر سوى العبث ، والدعر ، والشهوة المتفشية . وهو لهذا إنما يخاطب العصر باللغة الوحيدة التى يمكنه أن يفهمها .

وتمثيل هاملت فى هذا المشهد يرتبط أوثق الارتباط بالأداء فى المسرحية ــ داخل ــ المسرحية . فهى تعيد تمثيل قصة هاملت الملك ، وكلوديوس ، والملكة . إن هاملت يتحول إلى ممثل وسط انغماسه فى الأداء . والتمثيل يحقق الهدف منه . إنه يعرى ضمير الملك . فهو ينطوى على الحقيقة حين يصبح مرآة تعكس العصر . وفى حين أنه من المفترض فيه أن يكون تقليدا للحقيقة ، إلا أنه يصبح هنا الحقيقة المطلقة .

إن هاملت يتوحد مع الممثلين . إنه يرى فى نفسه ممثلا كفؤاً ، ومخرجاً ، وشريكاً فى فرقة تمثيل . وكشف الحقيقة بدفع النشوة فى عروقه . ولذلك يشير ساخراً إلى المسرحية ــ داخل ــ المسرحية على أنها ملهاة . ويطلب أن تعزف الموسيقى ، ويسمح لجيلد نستيرن بقصة كاملة لا بمجرد كلمة ، ويبالغ فى لعب دور المجنون . إنه يواجه المظاهر الزائفة بالتمثيل ، ويقلب المعانى . ويسخر من جيلد نستيرن لأنه يمثل دوراً ، لكنه لا يستطيع أن يتفوق على ممثل رائع مثله ؛ ويتلاعب ببولونيوس حتى يخرج علينا بالملحوظة البالغة الدلالة : « إنهم يستغفلوننى فوق ما أطيق : » (الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٣٥٥ ــ ٣٥٦) وهى ملحوظة تحمل عالماً كاملاً من المفارقة الساخرة .

والفرق واضح بين أداء هاملت أثناء عرض المسرحية ــ داخل ــ المسرحية ، وبين أدائه فى المشهد بينه وبين أمه . إنه يذهب إليها لكى يضع أمامها مرآة « قد ترى فيها أعمق أعماقها . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ٢٠ ــ ٢١) ويذكرنا هذا برأيه فى الغاية من التمثيل ، ألا وهى أن يجعل الفضيلة ترى انعكاسها ، والرزيلة صورتها . إنه يذهب إليها مسلحاً بكل إمكانيات الممثل ، بقدرته على تشكيل الروح دون أن يؤذى الجسد : لكنه فى هذه المواجهة يسقط قناع الممثل . فلن يفيد فى شىء أن يتظاهر بالجنون . وهو يؤكد لها أنه ليس مجنونا حتى لا تظن : « أن جنونى هو الذى يتكلم وليس إثمها . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ١٤٧) إن درجة صوته ترتفع بمقدار غضبته الأخلاقية ، وتهبط إلى درجة الفحيح بمقدار تقززه . حتى تصبح الملكة : « إنك تدير عينى فى أغوار روحى . » (الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، ص٩٠) إن كلماته تدير عينيها من عالم العفن الخارجى إلى عالم الروح الداخلى .

هاملت

وهاملت لا يعود بعد هذا إلى لعب دور المجنون إلا ليغطى على جريمة قتله لبولونيوس . من هذه اللحظة فصاعدا يستجمع الحدث قوته ؛ وتصبح الأولوية للحبكة . فعلى الرغم من أن الانتقام يتأجل ، إلا أنه مازال هناك جنون أوفيليا وإقدامها على الانتحار ، وقسم لايارتيز أن ينتقم لمقتل أبيه . كلا الحدثين يدفع بالحدث إلى نهايته .

وفى اللحظة الحاسمة ، عندما يضع هاملت نهاية لأصل المشكلة ، فإنه يصبح قادرا على التحكم فى نفسه ، نبيلا فى طلب الصفح من لايارتيز ، مبارزا ماهرا ، وإيجابيا فى مواجهة الخيانة والخديعة . إنه يسقط القناع الذى كان يرتديه وهو يتقمص شخصية العصر ، شأن أى ممثل قدير يحيا فى مشهد تمثيلى ، ويتحرك بداخله وهو يشعر أنه جزء منه ، جزء من مشهد الفساد العام .

إن ت.س . إليوت يرى أن هاملت فشل فنى كامل على أساس أن :

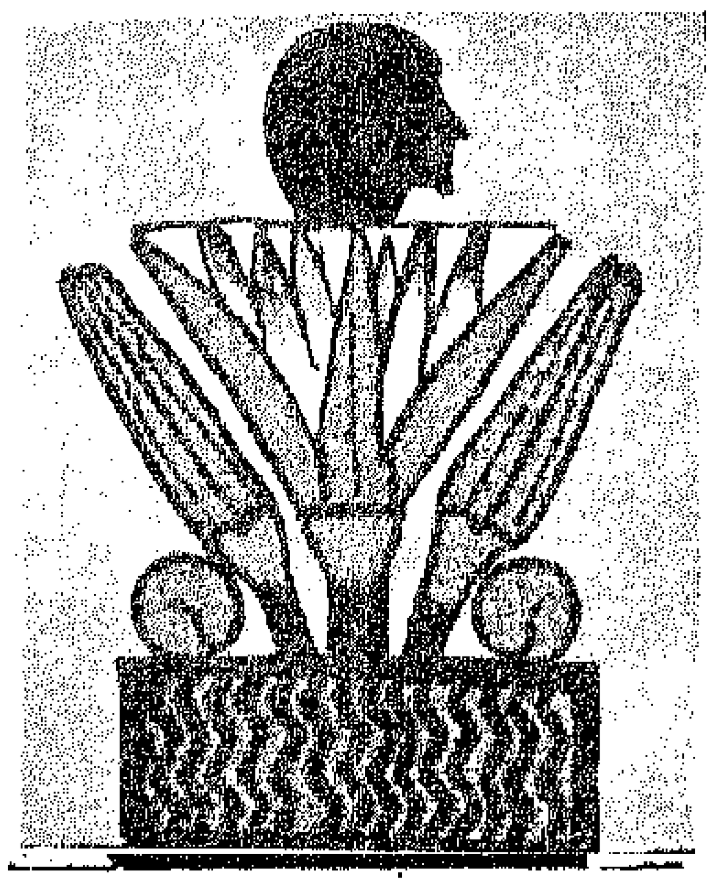
هاملت يواجه صعوبة أن تقززه ينشأ من أمه ، لكن أمه ليست معادلا كافيا له ؛ فتقززه ينمو ويتجاوزها . وهو لهذا شعور لا يمكنه أن يفهمه ؛ ولا يمكنه أن يجعله موضوعيا ، ولهذا يظل هناك يسمم حياته ويعوق الفعل . . . .

(الغابة المقدسة ، لندن ، طبعة ١٩٥٧ ، ص ١٠١)

لكننا لا نرى هذا . ففى كل تأرجحه بين العقل والجنون ، بين النبل والبذاءة ، بين عالم الروح الرفيع وعالم المادة الفاسد الدنىء ، يجمع هاملت فى نفسه المفارقة التى تسود العالم الذى تصوره المسرحية ●

العودة للجذور

يمضغون اللوتس وينسون الوطن



د. أحمد عتمان

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

لا أدرى لماذا أتذكر هذا البيت لأحمد شوقى باستمرار. ودائماً أتساءل: ما الذى يمكن أن يجعل المرء ينسى وطنه ؟

ومن قراءاتى فى الأدب الإغريقى القديم وجدت أن «أوديسيا» هوميروس تعد أنشودة ملحمية فى حب الوطن. ذلك أن البطل أو ديسيوس بعد أن انتهت حرب طروادة التى استمرت عشر سنوات يشرع فى العودة إلى وطنه. واستغرقت هذه العودة عشر سنوات أخرى. تعرض فى أثنائها لمختلف الصعوبات والإغراءات ؛ فكم من مرة عرض عليه البقاء فى هذه الجزيرة أو تلك للزواج من الملكة والعيش فى القصور، ولكن أوديسيوس فى كل مرة كان يرفض، لأنه لا يرضى بغير وطنه الأصلى إيثاكى بديلا. وفى أثناء رحلة العودة هذه ساقت الرياح سفن أوديسيوس إلى بلاد آكلى اللوتس. ويقول هوميروس عن مغامرة أوديسيوس فى هذه البلاد (الأوديسيا: الكتاب التاسع أبيات ٨٣ - ١٠٤).

«بعد تسعة أيام دوختنى الرياح القوية فى البحر
وفى اليوم العاشر رسونا فى بلاد آكلى اللوتس
الذين يتخذون من الزهور طعاماً
لقد نزلنا على الشاطىء وتزودنا بالمياه العذبة
وشرع الرجال يتناولون طعامهم على مقربة من السفن.
وبعد أن أكلنا وشربنا أرسلتُ بعضهم للاستكشاف
ليتعرفوا على المكان وأهله

أرسلت رجلين وكان ثالثهم ليحمل إلينا الرسائل ولكنهم على أية حال لم يصلوا إلى عمق بلاد آكلى اللوتس
إنهم لم يعملوا على إيذاء رجالنا.

وكل ما فعلوه أنهم قدموا لهم اللوتس طعاماً
فما أن ذاق رجالنا هذه الثمرة الحلوة كالعسل
حتى نسوا كل شىء ولم يفكروا فى مجرد أن يعودوا لنا بالأخبار لقد فضلوا البقاء مع آكلى اللوتس.
يمضغون اللوتس وينسون الوطن!
جررناهم بالقوة إلى السفن وهم بين صارخ ومتململ
وقيدناهم بالأصفاد بل أخفيناهم تحت المقاعد
وأمرت جميع الرجال بالصعود فوراً إلى متن السفن
خشية أن يذوق أحدهم اللوتس وينسى الوطن
وعلى الفور كنا على متن السفن، جالسين على مقاعدنا، فى طريقنا البحرى نجدف بمجاديف العودة إلى الوطن.»

وقارىء هذه الأبيات من ملحمة هوميروس «الأوديسيا» قد يسأل: أين تقع بلاد آكلى اللوتس ؟ ولا نستطيع الإجابة على هذا السؤال وإن كان هيرودوتوس أبو التاريخ (الكتاب الرابع، فقرة ١١٧) قد حدد الساحل الشمالى لأفريقيا كوطن لآكلى اللوتس. وجدير بالذكر أن هذا اللوتس المذكور فى «الأوديسيا» قد يكون نوعاً من التمر أو ثمار العناب أو العلكة أو الخشخاش. المهم أنه غير اللوتس المصرى ولو أننا لا نملك من الدلائل ما يؤكد أو ينفى ذلك. على أية حال كان المصريون مثل الهنود - يرمزون إلى ظهور روح الحياة الأولى بنبات اللوتس. واللوتس المصرى هو زنبق أو سوسن المياه حيث تظهر وتتفتح الزهرة فوق سطح الماء. أما بتلات اللوتس المنثنية إلى الخلف فترمز إلى الضوء وحركة الأشعة أثناء الشروق. وهناك رسم فرعونى على البردى تظهر فيه هذه الروح على هيئة رأس آدمية تبزغ وليدة من داخل زهرة اللوتس. وفى رسوم أخرى تتفتح هذه الزهرة عن طفل صغير هو رمز الشمس الوليدة. وهكذا نرى الفرق شاسعاً بين ما ترمز إليه زهرة اللوتس عند كل من المصريين القدامى والإغريق.

هوميروس

ولنعد الآن إلى اللوتس الإغريقى حيث استلهم الشاعر الإنجليزى الفريد تينيسون (١٨٠٩ - ١٩٠٢) هذه الأسطورة الهومرية فى قصيدة بعنوان «آكلو اللوتس» وجاء فيها:

«ثم يأتى آكلو اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة
فى هذا الجو الهروبى الحالم يأتون حاملين معهم
هذا النبات المخدر الرائع الذى يفقد
الإنسان الذاكرة (والوعى والإحساس بالتاريخ)
ويجعل المرء يغوص داخل نفسه.
وتصبح الأشياء الخارجية بعيدة كل البعد ورغم
أن المرء يكون يقظاً كل اليقظة
إلا أنه يبدو وكأنه غارق فى النعاس.»

(ترجمة د. عبد الوهاب محمد المسيرى)

ولسنا بصدد تناول أصداء ملحمة «الأوديسيا» الهومرية فى الأدب الغربى الحديث فهذا ما لا يتسع له المجال هنا، ولكننا لا نجد مفراً من أن نشير إلى واحدة من أروع قصائد شاعر الإسكندرية اليونانى قسطنطين كافافيس (١٨٦٣ - ١٩٣٣) وهى التى تحمل عنوان «إيثاكى» ويخاطب فيها الشاعر أوديسيوس قائلاً:

«لا تتعجل أبداً فى رحلة العودة
فالأفضل أن تطول بك عدة سنوات
حتى ترسى مراسيك فى الجزيرة شيخاً.
ثرياً بكل ما كسبت فى رحلة العودة.
وعندئذ.
لاتحلم بثراء آخر تمنحه لك إيثاكى.
لقد منحتك إيثاكى.
رحلة العودة الطويلة والجميلة.
فبدونها ما كنت قد خرجت مرتحلاً عائداً
وغير ذلك لا تملك أن تعطيك إيثاكى.
فعندما تعود وتجدها فقيرة.
لاتظن أنها خدعتك.
فبعد أن صرت حكيماً إلى هذا الحد.
وبفضل ما كسبت من خبرة وحنكة.
طوال الرحلة.
ستفهم الآن
ماذا تعنى أوطان مثل إيثاكى!» ●

هذا المؤتمر..

فى مجمع الخالدين

محمد الشاذلى

فى مجمع الخالدين على نيل القاهرة ينعقد هذه الأيام مؤتمر علمى يتناول قضية « تعريب التعليم الجامعى » . وهذه القضية تمثل هاجسا أساسيا لرجال المجمع منذ إنشائه حتى الأن عبر واحد وخمسين عاما بدأت جلسات المؤتمر بعد الجلسة الافتتاحية يوم الأثنين ٢٥ فبراير الماضى ، وتحدث فيها الدكتور مصطفى كمال حلمى فأكد على ضرورة ألا تكون اللغة العربية غريبة فى بلادها ، وأعرب عن ثقته فى قدرة رجال المجمع على تمكين اللغة العربية من أن تكون لغة العلم بوضعهم المصطلحات المناسبة . ثم تحدث الأستاذ عبد السلام هارون عما أنجز مجمع اللغة العربية بالقاهرة من المعاجم الهامة وألقى فضيلة الشيخ محمد بهجة الأثرى كلمة الوفود العربية فأشاد بدور مجمع اللغة بمصر وريادته للمجامع العربية ثم تحدث الدكتور إبراهيم بيومى مدكور رئيس المجمع عن أهمية قضية التعريب ، وعن أنها البداية الحقيقية لرسوخ العلم فى المجتمع العربى

شهد المؤتمر فى الأيام القليلة الماضية جلسات عملية ، تم فيها إنجاز الاف المصطلحات فى الجيولوجيا والفيزياء وهندسة القوى الميكانيكية والرياضة والتاريخ والعلوم الطبية . وألقيت عدة أبحاث هامة

وفى الخامسة من مساء أمس عقدت جلسة علنية بدار الجمعية الجغرافية بالقاهرة لتأبين فقيد المجمع الشاعر محمد عبد الغنى حسن .

تشهد جلسات المؤتمر القادمة وحتى ١١ مارس إقرار مصطلحات فى علوم الأحياء والزراعة والكيمياء والصيدلة وأعمال لجنة الألفاظ والأساليب وعدد من الأبحاث الهامة .

قد تبدو قضية « تعريب التعليم الجامعى » غير منطقية عند البعض فى ظل تدهور مستوى اللغات الأجنبية فى الجامعات العربية ، ويحتج البعض الأخر بعدم توافر المراجع العلمية الهامة باللغة العربية ، فضلا عن أن الحضارات المتقدمة تفرض لغتها . فقد أجبرت العربية فى أزمان مضت الشعوب الأوربية على تعلمها والنقل عنها ولكن أصحاب الدعوة يرون أنها جاءت متأخرة كثيرا ، وإن طرحها الآن يمثل إدانة دامغة لرجال العلم والتعليم فى الوطن العربى كله .

كان « للقاهرة » لقاء مع عدد من رجال المجمع البارزين ، دار فيه الحديث عن القضية الرئيسية لدورة هذا العام .

● العالم العربى يعيش حالة « أنبهار » بالتعبيرات الأجنبية . .

● المصطلحات التى يقرها المجمع تبقى على الرفوف !

بين رجل اللغة ورجل الشارع

● يقول الدكتور مهدى علام نائب رئيس المجمع :

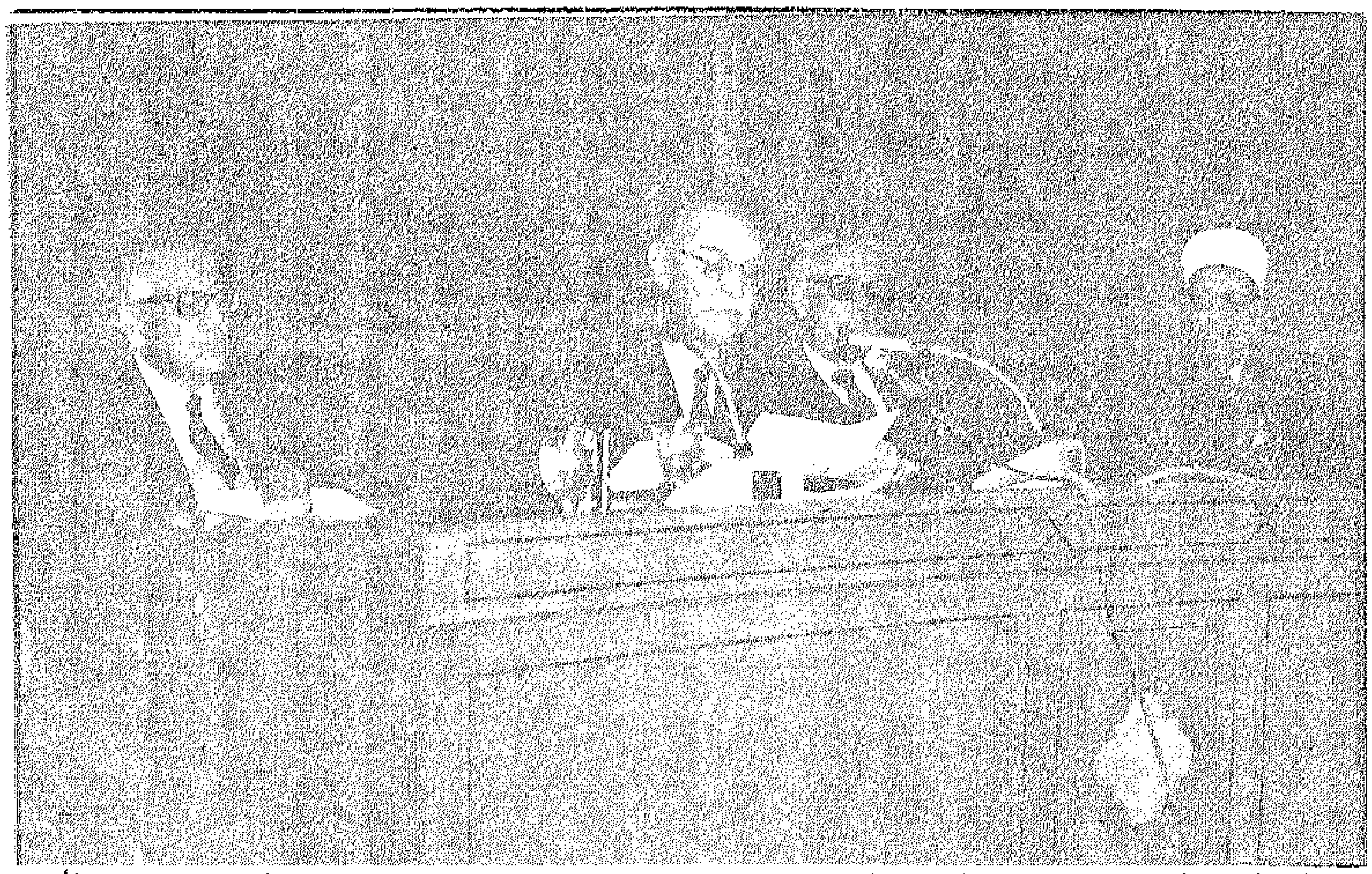
موضوع تعريب التعليم الجامعى والعالى موضوع تردد الكلام فيه فى مدى الثلاثين سنة الماضية ، وذلك لأن معظم الكليات التى تقوم بتدريس العلوم البحتة تدرسها فى مصر بالإنجليزية ، وفى سوريا والمغرب بالفرنسية ، وهكذا فى بلاد أخرى إما بالإنجليزية أو بالفرنسية . وأمنية العرب جميعاً أن يكون تدريس هذه المواد باللغة العربية ، لأنه لا يتأصل العلم فى أمة من الأمم إلا إذا درس بلغتها إلا أن الصعوبات القائمة ، من حيث عدم وجود المؤلفات الكافية والمراجع الكافية باللغة العربية ، جعل الجامعات تتسامح فى هذا لدرجة أن تسامحها فيه صورة من التحايل ، وهى ــ أى جامعاتنا ــ تنص فى قوانينها على أن تدريس العلوم فى كلياتها وتقديم الرسائل للماجستير والدكتوراه فى هذه العلوم تكون بالعربية ، إلا إذا سمح مجلس الجامعة ــ استثناءً ــ بأن تكون بغير تلك اللغة . وفى هذه الحالة لابد أن يكون معها ملخص واف باللغة العربية ، وهذا تحايل فى الحقيقة ، وإنما أرادوا به حفظ المقام واللياقة للغة بأنها هى اللغة الرسمية بهذا العمل مع جواز تركها إلى لغة أخرى عند الضرورة ، نحن نريد أن نزيح هذه الضرورة

● ما الذى يعوق حركة «المصطلح» بعد إقراره فى المجمع ، وهو فى طريقه إلى المعاهد والجامعات ؟ .

ــ لا شىء ، وهم يرحبون به ، ومعنا أعضاء من الجامعات والمعاهد العلمية ووزارة التربية والتعليم وجميع المراكز العلمية . وعلى العموم ليس للمجمع سلطة تنفيذية ، وإنما نحن نقدم الدواء والطبيب لا يستطيع أن يرغم المريض على قبول الدواء . . ولعلك لاحظت تمسك الأعضاء العرب فى المؤتمر وأخذهم علينا أننا فى وضع المصطلحات نترجم ولا نعرب . فقد اعترضوا على بقاء كلمة « تليفزيون » ويريدون كلمة عربية ، واعترضوا على كلمة « تلسكوب » وكلمة « ترمومتر » ونحن نتوسط فى هذا لأننا نشعر بالصعوبات الموجودة . . إننا لا نستطيع أن نطارد الكلمات التى اكتسبت أرضاً فى حياتنا . لا نستطيع مطاردة كلمة « التليفزيون » ونجبر الناس على استخدام كلمة « الإذاعة المرئية » أو « التلفاز » أو « التلفزة » . فالأعضاء العرب ــ فى الحقيقة ــ أشد حرصاً . وأقول بإخلاص وباعتراف بالجميل أن سوريا منذ عدة سنوات تدرس الطب بالعربية .

● هل تتعارض الدعوة إلى تعريب التعليم الجامعى مع ضرورة النهوض بمستوى اللغات الأجنبية ؟ .

ــ أبداً ، نحن نريد دعم تعليم اللغات الأجنبية فى المرحلتين الإعدادية والثانوية ثم فى المراحل العليا ، إلى جانب اللغة العربية . حتى يتمكن الطالب من استعمال لغته ولغة أجنبية على قدم المساواة .



● فى الجلسة الافتتاحية : د مصطفى كمال حلمى ود ابراهيم مدكور ود عبد السلام هارون والشيخ محمد بهجة الأثرى

● كيف يفرض الشارع ألفاظا على مجمع اللغة ؟!

ـ هناك ألفاظ تفرض نفسها بكثرة الاستعمال وبشهرتها بين أهل المهنة . بالأمس كان لدينا كلمة فى الهندسة المعمارية وهى « بلانتيشا » وهى لوحة تتعلق بالرسم وهى ترجمة لمصطلح أجنبى . عارضها الأعضاء كثيرا ، مع أن المهندسين يستعملونها . وكلمة « ورشة » كيف نلغيها وهى أصلاً "Work shop" وتطورت إلى « ورشة » وتعنى « دكان الشغل » وسمعها العمال والصناع من قديم وحرفوها إلى « ورشة » واضطررنا أخيرا إلى قبولها . والسوريون يصرون على أن يسموها « مرسماً » . ونحن هنا لا نستطيع مهما فعلنا أن نغير كلمة « ورشة » . وكذلك الأمر مع كلمة « فرملة » فقد استعملنا لها كلمة « كابحة » ولكن بقيت «فرملة» .

● هل إقرار هذه الألفاظ يمس اللغة ؟

ـ إن إدخال بعض هذه الألفاظ معربة لا يمس اللغة فى شىء أبداً ، فاللغة أوسع من هذا . نحن لانفسد نظام اللغة ، فهى تركيب وتأليف جمل ومساحة عامة لا يضيرها إدخال بعض الكلمات فيها أبداً . فهل ندخل عشرين ألف كلمة ؟ هذه لا تساوى شيئاً فيما يتعلق باللغة العربية . وهذه المصطلحات فى نطاق العلوم ولا تتعداها إلى الآداب أبداً .

● ويقول المفكر اللبنانى الدكتور عمر فروخ :

ـ إن تعريب التعليم قضية هامة فى المراحل المختلفة . ولكن القضية المثارة الآن هى تعريب التعليم العالى . وهذا التعليم واسع جداً . والعلم والاكتشافات والاختراعات تتقدم كلها تقدماً سريعاً ، إلى درجة أننا لا نستطيع أن ننقل كل شىء إلى اللغة العربية فى هذا الوقت القصير . نحن لا نستطيع مواكبة هذا التقدم الهائل السريع فى العالم . من أجل ذلك أرى أن تعلم العلوم فى المراحل كلها باللغة العربية ، على أن يكون تعليمنا باللغة العربية للأشياء الأساسية المألوفة ، أما العلم الذى يتقدم بسرعة ولا نستطيع نحن أن نعربه فيجب أن يكون تلميذنا فى المرحلة العليا عارفاً بلغة أو بلغتين أجنبيتين وأن يقرأ هو القراءات الخارجية باللغة الأجنبية .

ثم من الذى يعرب ؟ يجب أن يكون المعرب رجلا على المستوى المطلوب من العلم ، وهو ما نفتقده فى كثير من الأحيان . فهل يستطيع أى مترجم أن ينقل لنا بحوثا فى أشعة الليزر ؟ .

لمن نضع ـ نحن فى مجمع اللغة العربية ـ هذه المصطلحات ؟ . هل نضعها لعوام الناس ؟ هؤلاء لا يستخدمونها . هل نضعها للعلماء المؤلفين ؟ نحن عندما نتابع المؤلفات لا نجد أنهم يستفيدون من مصطلحاتنا . فمثلاً وضعت معاجم اللغة العربية قاموساً عسكرياً فيه جميع الألفاظ والمعانى التى تدور فى الحياة العسكرية . فهل يمكن لضابط فى الجيش أن يحيط بمصطلحات هذا القاموس العسكرى ؟ . إذن هذه المصطلحات لمن يريد أن يؤلف فى الموضوعات العسكرية . وحتى الذى يؤلف إذا لم يكن قادراً على أن يَسُكَ هو مصطلحاته فإنه لا يستطيع أن يفهم المصطلحات التى يسُكّها الآخرون .

ولا شك فى أن العمل الذى نقوم به فى مجمع اللغة العربية نافع وضرورى ، ولكننا لا نتابع العمل . نحن نضع المصطلحات ونجمعها فى كتاب ، ونضع الكتاب على رف المكتبة . والذى أريده أن تصل هذه المصطلحات الجديدة إلى الصحافة والتأليف والخطابة .

● هل تقصد أن رجال المجمع فى واد ورجل الشارع فى واد ؟

ـ لا ، أقصد أن رجال المجمع يُعْنون بأشياء ، الشعب غافل عنها . وحينما نتجادل فى «مصطلح» ما لنختار أحد مصطلحين ، لأن بعضنا لم يفهم «المصطلح» ـ ونحن فى مجمع اللغة العربية ـ فما الذى أنتظره من الرجل العادى ـ ولو كان مؤلفاً ـ أن يدرك قيمة هذه المصطلحات ؟ .

أنا مصر على أن وضع المصطلحات ليس عمل الجماعة وإنما هو عمل أشخاص متخصصين يسكون الألفاظ . وحينما نأتى إلى رجل من رجال الفقه أو اللغة العربية أو الفلسفة أو الأدب ، ثم نعطيه فكرة علمية فى معادلة أو تحليل كيميائى ، نجد أنه لا يستطيع إدارتها فى ذهنه بسهولة . أما إذا اتجهنا إلى رجال العلم فى الكيمياء والفيزياء الرياضيات أمكن لهم وضع «المصطلح» المناسب ، والعكس صحيح . إذن وضع «المصطلح» يجب أن ينهض به أهل الاختصاص الممارسين .

تجربة التعليم فى سوريا . .

● ويقول الدكتور سعيد الأفغانى (سوريا) الأستاذ بجامعة الملك سعود :

ـ مجمع اللغة العربية يعمل وأعماله تبقى معتمة وفى كل دورة يوصى بعدة توصيات من أجل رفع شأن اللغة بين الناس . أما التعليم العالى فأنا أستغرب لماذا يبقى حتى الآن موضع أخذ ورد ؟ لأن هذا الموضوع انتهى منذ زمن . وفى سنة ١٩٢٠ عند انتهاء الحكم التركى عُربت كل الدواوين فى سوريا وكل المصالح والمدارس فى يوم واحد . نعم بدأ ضعيفاً ومتعثراً ولكن مضى فى الطريق . وبعد سنوات خمس أصبح التعريب شاملا . والسبب ليس أمر الحكومة ولكن حماس المدرسين ورغبتهم الصادقة .

● كيف ترى دور المجامع العربية ؟

ـ لكل مجمع عربى لون خاص . المجمع العراقى خطا خطوات جيدة لا بأس بها ومجمع دمشق القديم خدم اللغة . والمجمع الأردنى يسير على خطى جدية أما مجمع مصر فأنا جديد عليه

ولا أستطيع إلا الحديث عن المجمع العلمى القديم فى دمشق . فقد كان له نشاط فى كل المصالح فكان هناك أمر إلى رؤساء الدوائر بأن ما تحتاج إليه من مصطلحات إدارية أو قانونية فسجلوه فى قائمة وأرسلوه إلى المجمع العلمى وتصل القوائم إلى المجمع العلمى وتدرسها اللجان وتضع المصطلحات المناسبة . ومتى وضعت ترسل إلى الدوائر التى طلبتها . . وهكذا . ويصدر تبعا لذلك قرار فى المصلحة المعنية باستخدام الكلمة الجديدة فإذا أخطأ موظف واستخدم الكلمة التركية الدارجة يعاتب فالحكومة كانت وراء هذا الاتجاه ، وكذلك الأشخاص المسئولون أنفسهم ، فقد كانوا أصحاب رسالة لا موظفين ، ونحن مدينون لهذا الرعيل الأول .

والعالم العربى الآن موبوء بالانبهار باللغات الأجنبية ، ويستعمل «المصطلح» الأجنبى كما هو وعندما يستخدم المذيع لغة الشارع ، وكذلك الصحفى فإن المصلحين يقفون مكتوفى الأيدى والسبب فى ذلك أن النعرة القديمة زالت من النفوس ، وأقصد بها «النعرة العربية» وطريق الإصلاح أن يؤمن المواطن بأنه عربى وأن من الضرورى أن تكون لغته عربية .

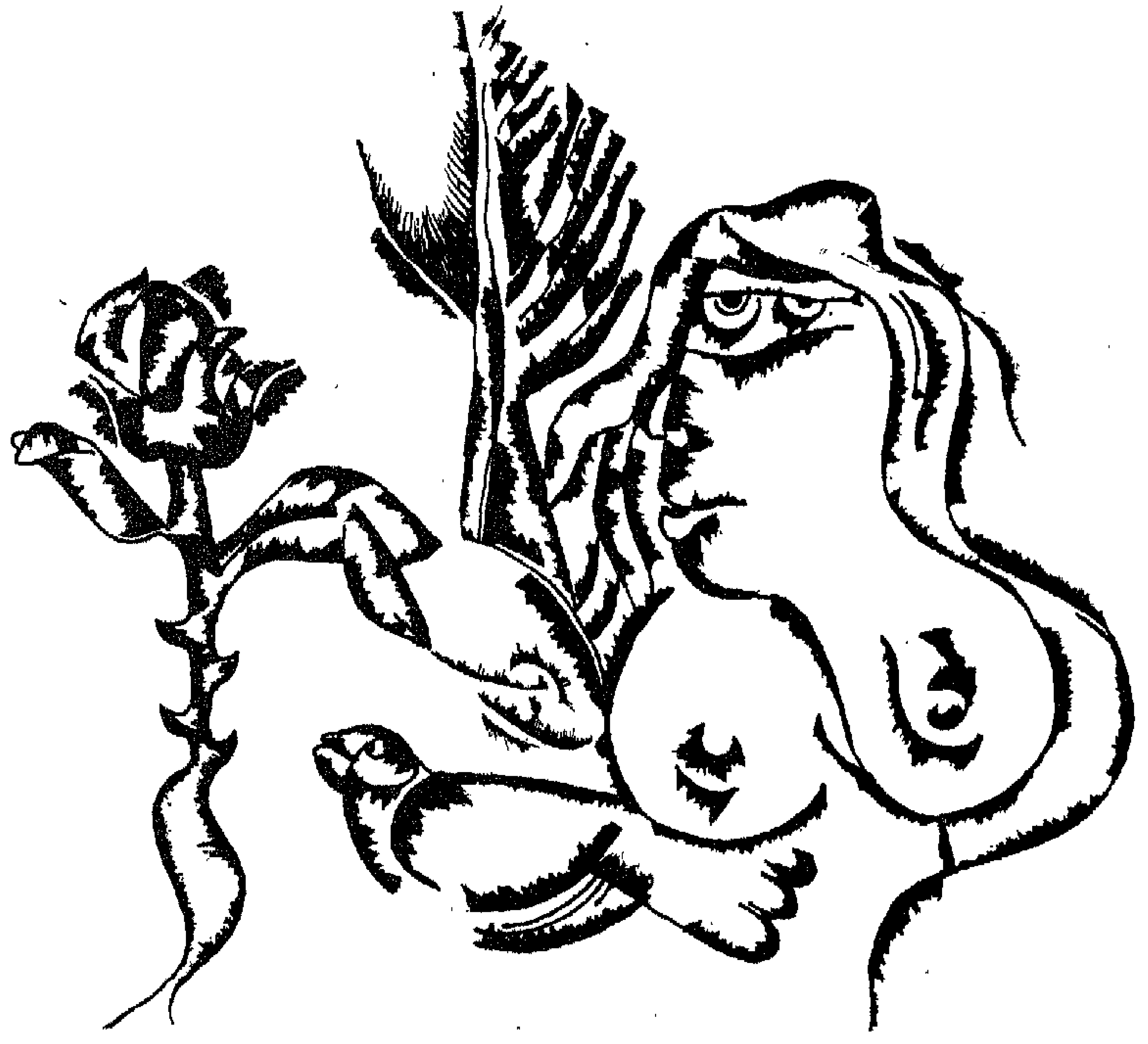
الشوق فى ملكوت العشق

[حاشية على" منطق الطير" لقطب التصوف الإسلامى : فريد الدين العطار]

شعر أحمد سويلم

أيقظنى من نومى . .
قال : انهض . . ينتظرك خلف الباب
ملكان كريمان . .
جاءا من خلف الليل يشقَّان
جوهرة الصدر المطفأة الألوان
قال : تقدم يا ولدى . .
أوصيك بما يفتح فى وجهك كل الأبواب
ــ ماأنت سوى طائر
يتنقل فى سقف العالم . . يهبط فى جُب
الشوق
حتى يفنى فى ملكوت العشق . .

قلت : وماذا أملك من أجنحتى يا مولاى
الطيب
قال : الريحُ جناحك
والعشق وشاحك
جرِّب أن تترك أقدامك تحبو فوق
الأرض
تتنقلْ . . مخترقاً فى طرفة عين . .
قلت : وماذا بعد
قال :
كن سربَ الليل السابحَ
والصحراءَ الممتدة



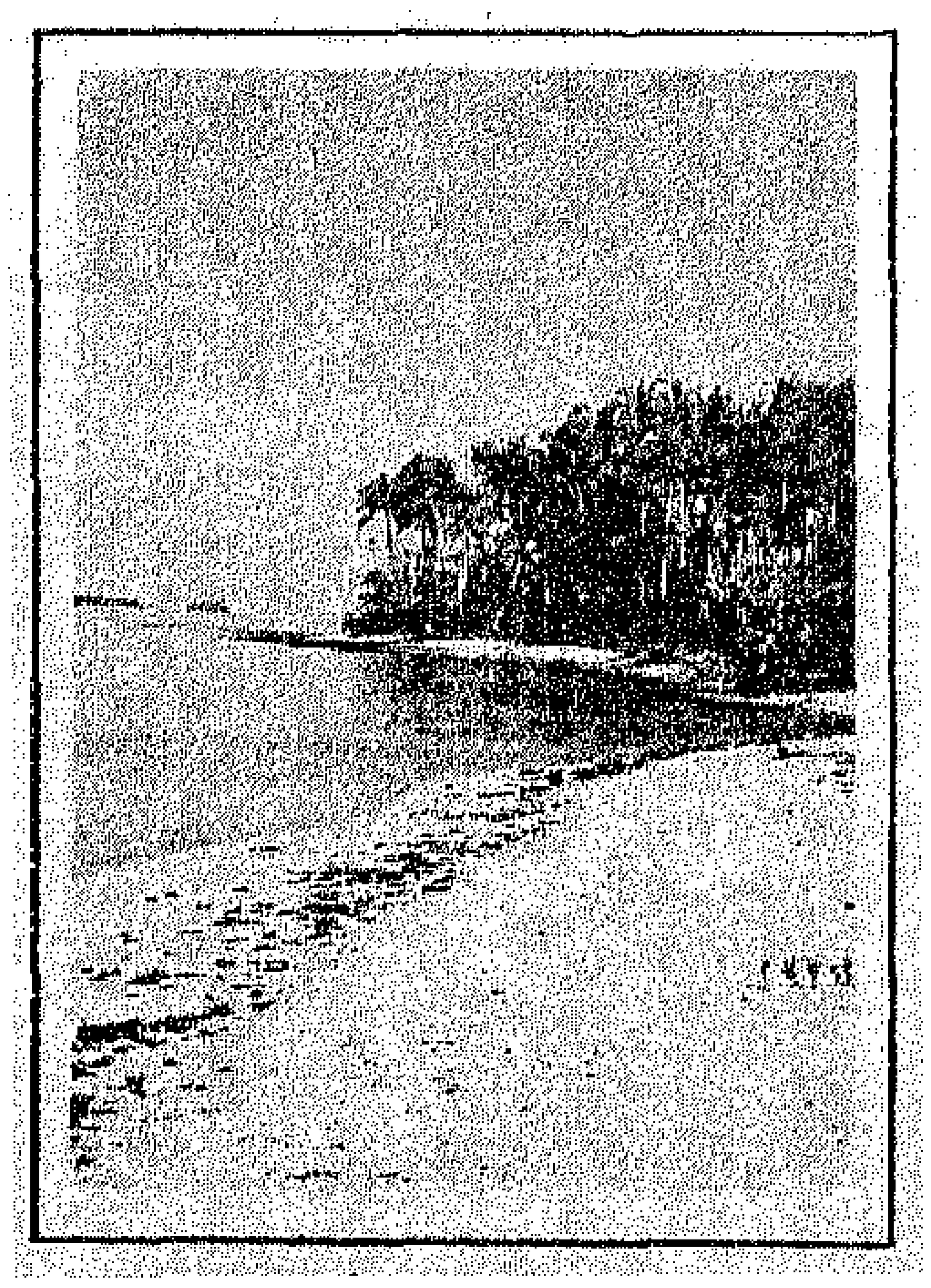
والليلَ الصامتَ
والمطر الساقط بالطلع
وحبات الشمس على جفن الفقراء
كن فى عربات الشوق جوادا
فى غابات الروْع . . فؤادا
وابعث فى الليل إلى المهمومين . .
ودادا . !
يامولاى الطيب :
هل تليسُ فى قلبى نورا . .
حتى توصيَنى أن أتجرد من نطفتىَ
السوداء
أو أنزِعَ من وجهى عينىّ
المطفأتين !؟
قال : أراك . . شققت الصدر . .
فرواك البحر . .
وطهرك الملح
وأطعمك العشقُ الأسرار
الآن برئتَ من الأرض . . ومزقت
الأستار
لا أذنٌ تسمع إلا همس حوار
لاعين تتملىّ إلا ما تهواه الأبصار
انس الآن ترابك ـ فوق الأرض ـ
ــ يامولاى . .
هل تنظر ما أنظره الآن
أو تسمع ما أسمع
أنظر جبلاً من نور . . ودعاءً يتوهج فى
الليل
يصعد مثلَ البرق الخاطف . . أو مثل
النصل
ويكاد يشطّر منى ما بقى من
القلب . . .
صاح : تأدب . . يا مقرور القلب
إنك فى جبل الحب . .
ازرع فى قمته كلماتك
وتحدث بلسان لا يخطىء .
صحت : أجرنى . . تتملكنى الرعدةُ والخوف
أخشى أن أسقط من عليائى . .
ربت فوق الصدر :
ــ لايسقط من يصعد فى النور
ــ لا يهبط من بالعشق يمور . .
يا مولاى الطيب

ضاق الصدر بمدّ البحر
حتى نفد الصبر . .
تبسم مولای :
یا ولدی . . هذا بحر لا تسكنه الحيتان
فالزم يا ولدی الكتمان
من باح بما تشهده العينان . . . .
لاتكمل يا مولای . .
فأنا يرضيني أن أتحاور . . لا أن أستسلم

لا تهزم فی عينیّ الشوق
ولا تغرقنی فی ليل الخوف . .
قال : أنا عبد مثلك يا ولدی
لا قوة لی . . أو سلطان
لكنی . . أدرك أن الإنسان
يسكن فی بئر النور
حتی يُطلقَ فی الماء لسانه
فيعكرَ صفوه . . .
يا مولای الطيب : ما كنت عصيا
لكنی . . علمنی عصری أن أدفع عنقی من أجل الكلمات
لو أنی أبطیء فی قصد النور
فأنا بالحب كفور
أشعر يا مولای الآن
أنی . . إذ أتحاور . . أو أتجادل . .
أو أفنی فی كلماتی
فأنا أغتسل بهذا النور
وورائی بحر الديجور . .
أشعر أنی أفنی فی ملكوت العشق
حين أبوح بما لا رأت العين
ومالا تسمعه الآذان
وحين أقص جناحیّ علی شط الأوجاع . .
ـ ناد علی طائرك المرسل يا مولای الطيب
واسمع ما شئت جوابه . .
لن تلقی غدنا خلف سحابه . .
يخشی وجه الكلمات . .
أو يفقد فی الخوف صوابه ...
الكون طريد يا مولانا يصعق من يتوقف
أما نحن ـ العشاق المهمومين ـ
فطيور . . فقدت من زمن فوق الأرض العش الدافیء
من أجل خلاص القلب

الوجـــــــود

هـذا الـوجـودُ الـذی تشـاهـده
بـكـل أسـراره . . أتـعـرفُـه ؟
مثـلُ المحيط البعيـد شـاطئُـه
كيف بمـلْء الـيـدين تغـرفـه ؟
قـطيـرة منـه . . هـل تحيط بـه ؟
وإن تحـدَّته . . كيف تجـرفـه ؟
أصغـره فيـه . . مثـلُ أكبـره
افْـتـنَّ فی صَـوْغـه مـؤلـفـه
لحـن غـريـب الـرنـين مُـتَّسِـقٌ
مبـدعـه العبقـریُّ يعـزفـه
تُصْغِی لـه الـروحُ وهْی ذاهلة
وتعتـلی فی الضيـاء ترشفـه
قـال صـديقی ، وكـان يـألفنی
فی كـل خـطب . . وكنتُ آلفـه
قـال ، وبـعض الكـلام يُثبتُـه
علمی . . وبعض الكـلام يحذفـه
ما البدءُ يا صاحِ ؟ ما الختام . . وما
طـيشٌ غـوِیٌّ ومـا تـعـففـه ؟
مـا غـايـة الـروح بعـد رحلتـه
لـلخلد أم لـلبلی تـشـوُّفـه ؟
والـلحـظات الـتی يـشـفُّ بهـا
قـلبٌ غـنیُّ الشعـور مُـرهفـه
أيـن خيـالاتُهـا الـتی ومضـتْ
وحـوَّمت فی الفضاء تـرجُفـه ؟
مـاذا وراء الـزمـان مسْتـتر ؟
قـد تـاه فی لُجِّـه مُطوِّفـه
قـلت لـه ، والخـلودُ يـأخـذنی
مـن راحـتی نـورُه ورفْـرفـه
كـأنـنی طـائـر رأی سـكـنـاً
من بعـد طَـول المطاف يعـرفـه :
الحـق دانٍ . . وأنـتَ مـبـتـعـد
تـصـده زاهـداً وتَـعْـطِفـه
العقـل يغـريـك بـالـذی ذهبت
نـفـس بـأشـواقـهـا تُـزخـرفـه
وكـل مـا تَـرْتَئِـی تجـادلـه
تـغـوص فی كُنْـهـه تـفلْسِـفـه
لا تُجهـد النفسَ بـالسؤال عن الـ
ـمجهـول مـا دمتَ لست تكشفـه
أُلغـوزة الكـون كم أطـاف بهـا
عـقـلٌ فـلـم يَهْـده تـطوُّفـه



عبد العليم عيسى

يجد القارئ في هذه الصفحات مقالين حول شاعر واحد، بل حول ديوان معين لهذا الشاعر، ومع هذا فهما متناقضان أشد ما يكون التناقض. والكاتبان لا يختلفان إلا في الوطن، فواحد منهما ـ الدكتور أنس داود ـ من مصر، والثاني ـ الأستاذ زكي فيصل ـ من البرازيل، أما بعد ذلك فهما متقاربان أو يكادان أن يتقاربا في الثقافة، وفي العمر، وفي عالم الفن الذي يمارسه كل منهما وهو الشعر، وإن كان الأول ينفرد دون الثاني بأنه مارس تدريس الأدب في الجامعات عدة سنوات. ومثل هذا الاختلاف لا يفسر ـ في رأي القاهرة ـ هذا التناقض الشديد بينهما، قد يكون مبررا الخلاف في الرأي، أما هذا التناقض الحاد الذي يذهب بأحدهما إلى أقصى الشرق، ويذهب بالثاني إلى أقصى الغرب، فلن نجد له تفسيرا في هذا الاختلاف، وعلينا أن نلتمس التفسير في شيء آخر. وقد يرى بعض القراء هذا التناقض مؤشرا لانعدام الموضوعية في نقدنا المعاصر، وقد يراه البعض انعكاسا للعلاقات الشخصية بين الناقد والمنقود، ولكن للقاهرة رأيا آخر هو أن الاختلاف الحاد حول عمل أدبي دليل تفرده وتميزه، بينما الإجماع المطلق على استحسانه دليل توسطه، فلا ترضى كل الأذواق إلا على ما لا مذاق له، وقد يختلف الناس على كل أنواع الشراب إلا الماء، وعلى كل الأرواح إلا الهواء. وبهذا الفهم نقدم المقالين معا، لنهيئ للقارئ الفرصة لفحص الرأيين وللمشاركة في الحكم بينهما والكتابة إلينا برأيه إذا شاء.

القاهرة

عندما يختلف النقاد

مع الشاعر فتحى سعيد فى ديوانه (مسافر إلى الأبد)

د . أنس داود

ثلاثة منجزات أحرزتها «القصيدة المعاصرة» بعد عناء طويل ، هى : التكثيف ، والتعبير بالصورة ، والبناء . وقد أهدر الشاعر فتحى سعيد هذه المنجزات الثلاثة جميعا فى ديوانه «مسافر إلى الأبد» فاستبدل «الثرثرة» بالتكثيف ، والتعبير المباشر بالصورة والتفكك بالبناء . . .

(أ) التكثيف . . الثرثرة :

ينطلق الحرص على «التكثيف» فى التعبير الشعرى المعاصر من حياة الشاعر فى عالم قد اتسعت معطياته الفكرية والشعورية ، وقد أصبح يشاغل حواس الشاعر وفكره وذاكرته بآلاف الجزئيات التى تتوالى على مدركاته فى سرعة تحملها إليه الأحداث والمنجزات العلمية ودوامات الحياة المعاصرة بصورة تجعل العالم متشظيا ومختلطا فى رؤية الشاعر وحواسه . . ومن هنا كان «التكثيف» فى التعبير ضرورة لجمع هذا العالم فى بؤرة عدسات الشاعر ، لأن الشعر العظيم ــ فى الحقيقة ــ رؤية للعالم . ومع اهتمامه بالمحدود والجزئى والأليف من مرئيات العالم وأحداثه ، إلا أن الشعر يرى المحدود والجزئى والأليف فى دائرة المطلق والكلى والمدهش . . فإذا كان الشعر القديم يرفض التزيد فى التعبير ، ويسعى وراء «التكثيف» فإن الشعر الحديث يرتبط بأدواته التعبيرية ارتباط ضرورة ، ونتيجة تعبيره عن عالم شديد التبعثر والتشظى . . فلا يسمح بكلمة تتلكأ هنا ، أو بعبارة تتسكع هناك دون ضرورة من احتواء وعكس العالم الخارجى والداخلى للشاعر . .

وقد وصف النقاد القدماء «الأسلوب» بالإيجاز والمساواة والإطناب ، ولست أرى أن «الخروج» عن «التكثيف» فى الشعر يصح أن يكون نوعا من الإطناب أو الإسهاب ، إذ أن هذه الكلمة لاتصالها بتراثنا النقدى مازالت تحمل قدرا ولو قليلا من احترام هذا الأسلوب ، ولكنى آثرت أن أنعتها بكلمة تنفر من الخروج على «التكثيف» وهى كلمة «الثرثرة» بما تنطوى عليه من مضايقات للمتلقى ، وإحساس بتزيد الشاعر ولجاجته ، وعدم قدرته على وضع ضوابط لأقواله لتجيء على قدر معانيها وقد تكون «الثرثرة» تكرارا لمعنى واحد بأساليب مختلفة ، وقد تكون استطرادا فى غير طائل ، فمن النمط الأول وهو كثير الشيوع فى ديوان فتحى سعيد :

مات لم ينبس بحرف
مات لم ينطق بكلمة
مات مطوى الشفة

ثلاث جمل فى معنى واحد ، فالذى لا ينبس بحرف لا يستطيع أن ينطق بكلمة ، ومن الطبيعى أن يكون «مطوى الشفة» حتى ترتيبها يسوده نوع من الخلط ، ولو أنه رتبها على هذا النحو : مطوى الشفة ، لم ينطق بكلمة ، لم ينبس بحرف . . لاقترب من المعقول : فالمطوى الشفة قد ينطق بكلمة ، والذى لا يستطيع أن ينطق بكلمة قد ينبس بحرف فهو إذن تدرج طبيعى

ولكن مثل هذه الدقائق فى التعبير لا يحرص عليها شاعرنا ــ فتحى سعيد ــ كثيرا ، لأنه أكمل ذلك بقوله :

لم يقل حتى وصية
لم يقبل وجنة الطفل ولا خد الصبية
لم يقل حتى وداعا :
يا وحيدى

فانتقل من «مطوى الشفة» إلى قول وصية ، ثم انتقل من العجز عن القول ــ فى حالة الاحتضار ــ إلى اضطراب ألا يقوم بفعل «لم يقبل وجنة الطفل ولا خد الصبية» . ثم انتقل إلى عجزه عن القول . . ليبدأ المقطع الثانى بهذا الاضطراب أيضا :

مات لم ينبس بحرف
لم يحدث أى ضيف

وهكذا نجد نفى الأكثر بعد نفى الأقل مما يحدث الاضطراب فى أجزاء الصورة ، ويوحى لنا أن الشاعر حريص على المتتاليات اللفظية ، دون أن تدخل فى بوتقة «الفكر» القادر على تنظيم جزئياتها ، وعلى اختيار «التعبير» القادر على إبلاغنا بالشحنة الشعورية فى تجربته . . وتستمر «الثرثرة» فى كل مقطع من هذه القصيدة ، فالمقطع الرابع يبدأ البداية نفسها مع مزيد من النثرية والتسطيح .

مات . . لم ينبس بحرف
لم يحدث بكثير أو قليل

وفى المقطع الأخير تستمر «الثرثرة» ـ أيضا ـ لتبلغنا عن أشياء بَلَّغتنا مرات ومرات عبر المقاطع السالفة من القصيدة :

عاش كالطيف
ومثل الطيف مات
مات . . لم ينبس بحرف
لم يحدث أى ضيف
عانق الوجه وضم المقلتين
جالد اللحظة مكتوف اليدين
لم يقل حتى وصية
لم يقبل وجنة الطفل ولاخد الصبية
لم يقل حتى وداعا :
ياوحيدى
كان لى انسا ، ودفئا ، وشعاعا
كان كنزى ، كان عيدى

أما نمط «الثرثرة» عن طريق الاستطراد فسوف نتحدث عنه عندما نتحدث عن البناء .

(ب) الصورة ـ المباشرة :

وكارثة التعبير المباشر فى ديوان فتحى سعيد أكبر من كارثة «التزيد فى التعبير» فهناك قصائد عديدة تنضح بالنثرية ، والتخلى من لغة الشعر التصويرية ، ولو أننا كتبناها متتابعة على سطر واحد مثل كتابة النثر لما لوحظ أنها شعر ، لأن «الوزن» على العموم ، لا يكسب الكلام شاعرية ما لم يصاحبه التعبير بالصورة داخل البناء الشعرى للقصيدة . . لنقرأ لفتحى سعيد :

واحزناه ، لا تكذب ، بل قل واقلة حزناه ، لو كنت حزينا لم يهنأ عيشك . معنى قولك واحزناه ، قلة حزنك ، فقدانك هذا الحزن . (ص٥ من قصيدة «نبوءة الحزن القادم») .

اشتعل السرادق الكبير ، وأقبل المشيعون ، واصطف آخذوا العزاء ، يتمتمون ! عظم الله جزاءك ، شكر الله عزاءك ، يعلقون : كل شىء ما خلاه باطل مثل الحياة . . إليه راجعون . . إليه راجعون (ص٤٠ من قصيدة «من ياترى غدا؟»)

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كما تستمر قصيدة «رسالة يومية» ص٥٧ وما بعدها .

أكتب فى الصباح والمساء ، فى الفجر والضحى ، والليل والظهيرة ، على جبين الشمس والمروج الخضر والهواء ، وفوق وجه الماء ، رسالة إليك كل يوم . أما قصيدته فى «رثاء الجيار» فهى كارثة . . لأنه قد أضيف إلى نثريتها «الفجة» كثير من التعبيرات التى كانت فى حاجة إلى مراجعة الشاعر ؛ فما معنى أن يوصف الجيار بأنه «كان قويا كالثور» أو أنه كان أضحوكة بين أصدقائه يصدقهم إن ملئوا أذنيه بالأكاذيب :

عنه عن معجبة تلهج بقصائده العصماء
عن جائزة . . أعلن عنها فى آخر نشرات الأنباء
أعطاها إياه كبار الأدباء
كان يصدق كل الأنباء
حتى لو كانت . . مما لا يعقله العقلاء

فوصف الشاعر بقوة الثور ، وغفلة الإحساس عن ممازحات أصدقائه سوء فهم لنفسية الجيار ـ رحمه الله ـ وسوء تصوير لما كان يزخر به من حيوية وإقبال على الحياة ، وإحساسه باستحقاق مجد أدبى بعد أن وهب حياته للشعر ، وكان ـ فعلا ـ شاعرا موهوبا له كثير من المعجبين والمعجبات . . وكان طفلا تنضح عيناه ببراءة هذه الطفولة وشقاوتها ، ولكن ـ لأنه شاعر موهوب ـ كان أيضا كبيرا فى عقله ، وفى نفاذه لحقائق الأمور . . ولم يكن هذا كما صوره فتحى سعيد ـ سامحه الله ـ ثورا ومغفلا . . وليس هذا من قبيل النقد الأخلاقى أو الاجتماعى ولكنه نقد فنى فى صحيحه ، إذ أن الشاعر يريد أن يصور الجيار فى تمام صحته ، وموفور عافيته ، كما يريد أن يصوره عظيم الثقة بموهبته الشعرية ، يؤمن بأنها جديرة بالإعجاب والتقدير حتى إنه يجوز عليه ما يخترعه أصدقاؤه من حكايات المعجبات ، وجوائز التقدير ، ولكل هذه الملامح الجسمية والنفسية وسائله من تصوير الطفولة الطافرة فى نفسية الجيار ، والبراءة التى كانت تزخر بها روحه ، وليس كما صوره الشاعر :

وصديق أو صاحب يحكى
فى تخدعه عن غده الآتى بالبسماتْ .
من شعر قيل على إحدى الموجاتْ .
انتحرت فيه الحسناواتْ .
عن ديوان صدر أخيراً توجه النقادْ .
عن «نونيته» فى ذكرى العقادْ .
يسعده هذا الكذب عن الروادْ .
يشقيه إن قالوا «ليس كذلك» .

ليكتب ما شاء فتحى سعيد ، ولكن ليكتبه بطريقة شعرية ، وهذه القصيدة الانثرا فجا ركيكا . . كانت أكثر قصائد الديوان هبوطا فى وقت ارتفع فيه شعر فتحى سعيد فى رثاء أبيه إلى قمة التعبير عن «أحزان الفقد» فى بعض القصائد . . كالقصيدة المشحونة بذلك الألم العذب الرقيق «مسافر إلى الأبد» التى اتخذها الشاعر عنوانا لديوانه . . وسوف نشير فى نهاية هذه الملاحظات إلى ذلك القدر القليل من القصائد التى وفق فيها شاعرنا فتحى سعيد .

(جـ) البناء ـ التفكك :

معظم قصائد فتحى سعيد لا تعتمد على خطة فكرية تحكم بناءها الفنى ، يساهم كل جزء فيها فى تنمية هذا البناء تنمية تصاعدية تحقق للقصيدة قدرا من «الوحدة العضوية» التى نادى بها العقاد ، أو «المعمار» الذى نشده محمد مندور ، أو «التشكيل» الذى اختاره صلاح عبد الصبور أو الهيكل العام الذى التمسته نازك فى شعر كبار المبدعين المعاصرين ، حتى أصبح وجود قدر من الوحدة الفنية داخل القصيدة مطلبا ضروريا فى تحقق «القصيدة» فى الشعر المعاصر .

ولكن شعر فتحى سعيد يعتمد على شىء من «العشوائية» فى بناء قصائده ، فطولها أو قصرها يخضع للمصادفة ، فمن الممكن أن تطول طولا مسرفا ، ومن الممكن أن تبتر عند أى جزء ، ويضطره ذلك ـ أحيانا ـ إلى إعادة المطلع لينهى به القصيدة كما حدث فى قصيدته «يا والداه» فضلا عن شيوع النثرية المنظومة فى هذه القصيدة فقد اختتمها بالبيت نفسه الذى بدأ به وهو :

أبكيك حتى آخر الأبد
يا والدا أغلى من الولد

وقصيدته «وكان» التى يكرر فى نهايتها افتتاحية القصيدة كما يكرر بعض المعانى السابقة وهى تقوم على مقاطع تحكى ما كان عليه الفقيد فى صورة غير بنائية وغير مترابطة ترابطا منطقيا يفضى فيه مقطع إلى مقطع ، وكان من الممكن أن يستمر الشاعر فى قوله : وكان . . إلى آخر الديوان لأن ضوابط بداية القصيدة ـ كعمل فنى متكامل ـ ومسارها ونهايتها غير موجودة فى فكر الشاعر أساسا . . بالإضافة إلى قصائده البيتية : بطاقة آخر العام ، والنهر الراحل ، التى يتخذ فيها منهج تتابع الأبيات لا منهج «التنامى» .

(د) الموقف من الموت :

لا يوجد شعب فى العالم ـ كما هو معروف ـ يكرس «الحزن» إزاء «الموت» مثل الشعب المصرى ، وقد تأصلت فيه ظاهرة «الندب» و«التعداد» حتى لقد أصبح ذلك حرفة عند بعض النسوة يستأجرن فى «الموت» . . .

والشاعر كإنسان سوف يصدمه موت الأعزاء . . أقرباء وأصدقاء وزعماء . . وهناك من الشعراء من يقف عند هذه الحدود الدنيا أمام كارثة «الموت» موجات من مشاعر الحزن ، استعادة صور الفقيد ، تعداد مناقبه ، الاسترسال فى حديث الذكريات معه . . ولكن شاعرا عظيما كالمعرى حين رثى شيوخ الحنفية فى عصره ترك أبياتا خالدة فى صدر قصيدته :

غير مجد فى ملتى واعتقادى
نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعى إذا قيس
بصوت البشير فى كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت
على فرع غصنها المياد
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب
فأين القبور من عهد عاد

إلى آخر هذه الأبيات التى لا تمل الإنسانية من العودة إليها . . لماذا ؟ لأن أباالعلاء بعبقريته الشعرية سما على الحادثة العادية المفردة إلى التأمل فى شجن الإنسانية وحيرتها وكارثتها وهزيمتها أمام «الموت» فخاطب كل إنسان فى فجيعته بالوجود ، ونظر نظرة كلية إلى العلاقة بين الإنسان والكون . .

فماذا فعل شاعرنا فتحى سعيد فى ديوان خصصه لقصائده فى الرثاء . . هناك قلة من القصائد نجت من كثير من العيوب التى أسلفنا واستطعنا أن نجد فيها الشاعر فتحى سعيد فى خير حالاته من العطاء تنبع قصيدته من تجربة نفسية عميقة هى مأساة الفقد لوالده وتحاول أن تصور هذه التجربة بعيدا عن الثرثرة والنثرية ←

● مسافر إلى الأبد

زكى قنصل

- أرانى مسوقا إلى قول كلمة فى هذه المجموعة الشعرية، لصاحبها الشاعر فتحى سعيد، لأنها تضم بين دفتيها شعرا أصيلا جميلا أصبحنا نفتقده فى هذه الأيام ونبحث عنه فى الصحف والمجلات، وفى المكاتب ودور النشر فلا نقع إلا على الغث الردىء الذى يفسد الإحساس ويزهق الأنفاس ويجنى على النواظر.

وآية هذه المجموعة أنها مزيج من المذهبين: العمودى والجديد؛ ولكنك لا تستطيع أن تفرق بين شكل وآخر من حيث براعة التعبير وحلاوة الكلمة وسهولة الأداء وخصب الخيال، فليس ثمة تقعر فى اللفظ، ولا غوص فى ضباب الأحاجى والألغاز، ولا جرى وراء الرموز الميثولوجية فى شرق وغرب: ومن هنا، كان القول — وهذا صحيح — إن الشعر الجديد شىء وشعراء الجديد شىء آخر. فالتجديد مطلوب، بل هو من نواميس الحياة، ولكن الاختلاف قائم فى الوسائل التى تستخدم والطرق التى تسلك.

ماذا أريد أن أقول؟..

أريد أن أقول إن معظم الذين يحملون راية الجديد، أو على الأصح، يلوحون بقميص جديد لا يفقهون من دعوتهم إلا أنها هذيان لا طائل وراءه، وترديد عبارات جاهزة معلبة، والفاظ بعينها لا معنى لها مجتمعة، إلا إذا كانت الفواصل والنقاط التى تتزاحم وتتعاقب بين بعضها البعض تعنى شيئاً ذا بال.

وليس أبعد عن الصواب ممن يحسبنى عدوا لكل جديد، والأحسن أن يقال إلى عدو المستهجنات، فالشعر تجديد مطرد دائم، وبرهانى أن البشرية تقول الشعر منذ آلاف السنين ولا تزال تنبت الشعراء، ولا يزال مجال القول واسعا لا يحده بصر، ولا نزال نقرأ هؤلاء الشعراء ونطرب حين يجيدون، ولم يقل أحد إننا نستطيع أن نستغنى بالسلف عن الخلف أو نوصد الأبواب فى وجوه الذين تأخر بهم الزمن، وسوف تظل البشرية على هذه الحال إلى الأبد، فكيف يجوز أن نتهم الشعر بالوقوف عند مرحلة معينة، وكيف ننعته بالجمود والعقم إذا هو ظل يعتمد الموسيقى الشجية الصافية، والمعنى البديع الشريف، والثوب المفصل على القد؟.

.. وفى يقينى أن فتحى سعيد قد وعى هذا القانون الشعرىّ السّرمدى؛ فلم يزعم أن الخليل بن أحمد الفراهيدى قد جنىَ على سلامة الذوق الأدبى بوضعه علم العروض، ولم يخرج على قواعد العربية وأساليبها بحجة أنها لا تفى بحاجات العصر ولا تتسع لخلجات النفس وهمسات الضمير. لقد نظم الشعر العمودى فبرز واستطاع أن يحلق فى سماء الإبداع لأنه يملك طاقة شعرية قادرة وحساسة فنية مرهفة وأداة لغوية غزيرة المنابع. الوزن الخليلى لم يحد من انطلاقه الذهنى ولا هاضت القافية جناح خياله.

ونظم الشعر الحديث فكان هذا شأنه: عبارته على قدر معانيه لا ضيق فيها ولا هلهلة، ومعانيه دانية القطوف لا غموض فيها ولا تعمية، وأسلوب عذب رقراق ينساب كالغدير الصافى، ولغته سليمة صحيحة لا تشكو عوجا ولا عرجاً.

بعض الشعراء لا يتسنّى للقارىء أن يستجلى شيئا من طلاسمهم إلا إذا كان من أساتذة الفقه الإغريقى والميثولوجيا الإغريقية، والذى يصل إلى هذه الدرجة من سعة الاطلاع لا يعود بحاجة إلى شعرهم. إنه يستغنى عنهم «بهوميروس» وأضرابه، وفى تقديرى أنهم يغرقون على شاطئه ولا يبلغون مواطىء أقدامه، فلمن تراهم يكتبون؟.

- فتحى سعيد أيقن أن الصدق فى الشعور أهم عناصر الشعر الحى، فكان صادق الشعور، وقليلا ما يمكن الفصل بين الأثر الأدبى وشخصية صاحبه. هذا رأى معظم نقاد الأدب، وفى تصورىَ أنه يصحّ فى شاعرنا السعيد جملة وتفصيلا.

نعود إلى المجموعة، بل نحن ما نزال فى رحابها. لقد وقفها الشاعر — إلا الأقل — على بكاء والده؛ فجاءت دموعه جمرا يكوى المحاجر ويستثير المواجع.. إنه يأسر القارىء بحرارة أنفاسه وصدق لوعته حتى ليحس وكأن الجرح جرحه والمأساة مأساته. والشاعر الأصيل هو الذى يشرك الآخرين بهواجسه ويعبر عن مشاعرهم من خلال التعبير عن مشاعره. الشعور الذاتى يتحول إلى شعور عام وتمحى الفواصل والحدود بين المتكلم والسامع.

ومن العبث، بل من الغبن أن استشهد بقصيدة دون قصيدة، فكلها على مستوى عال من الجودة والإبداع. ماذا أختار وماذا أدع؟.. عَرَضًا أفتح الديوان فأقع على قصيدة «لحظة الوداع»:

طرقت فى الصباح باب غرفته
لم يدعُنى كعادته
ولم يكن كما ألفتُ
مؤثرا حفيدى على حفيدته
يزّعها إذا لوّت بلحيته
ولا يزعه إذا اعتلاه ساعة الصلاة
إبّان سجدته.

أقرأ هذا الاستهلال البديع على بساطته ثم أغمض عينى أتمثل المشهد الحزين يصفه الشاعر بكلمات بريئة عذبة لا نشيج فيها ولا نحيب، ولكنها تصور ما يضطرب فى أعماق نفسه من حيرة وألم وأسى. ثم أعود فأقرأ وأقرأ إلى أن أصل إلى هذه النهاية الباكية:

وفوق جبهته
الجبهة العريضة النبيلة الوريفة البقاعْ
كأنها من قريته
بعض انفساح الحقل.. حفنةٌ من الصراع
حنوت فوقها فى ذلك الصباح

وعشوائية البناء — إلى حد كبير — بل نقع فيها على الصورة الفنية النادرة كصورة الفقيد فى أيامه الأخيرة:

وشف حتى رف.. كالسنا الغريق
فى غيمة الشروق

أو تصويره لجبهته: الجبهة النبيلة الوريفة البقاع
كأنها من قريته
بعض انفساح الحقل

فى مثل قصيدته «الأحد الأخير» و«مسافر إلى الأبد» يتفجر حزن الشاعر وتجد آلامه مسارب فنية لتصوير أبعادها:

لو أنه على سفر
لقلت: فاته القطار
عاقه المطر
وربما مع الضحى غدا
يعود أو مع الندى
وكان.. يوثر النهار
لأنه فى الليل يخطىء البصر

أحزان شجية عذبة آسية، تستخدم كل الوسائل فى تجسيد الأسى على الفقيد: الذكريات، الأمانى، مناقب الفقيد.. لكن أن يتحول الشعور بالفقد إلى تأمل فى الموت وفلسفة فى المصير الإنسانى كما تحول عند شاعر كبير مثل أبى العلاء فهذا ما لم نجده فى ديوان فتحى سعيد.. بل وجدنا كما متراكما من القصائد — بجانب عدد قليل من القصائد الجيدة — تبدد إحساسنا بالحزن، وتفتقر كما قلنا فى بداية الحديث إلى: التكثيف والتصوير والبناء ●

نظرة على المسرح المصرى القديم

د . ثروت عكاشة

معايير الدراما المصرية القديمة

على الرغم من أنه لم يصل إلينا غير القليل من الأدب الدرامى المصرى القديم ، فإن دريوتون يحاول أن يحدد معايير الدراما المصرية القديمة ، وأول ما نلحظه فيها أن النصوص المغرقة فى القدم قد كتبت أنهراً رأسية لا سيما ما كان منها دينيا مساير للتقاليد ، فكل فقرة جديدة من فقرات الحوار تبدأ برأس نهر جديد ، وفى بعض الأحيان يرد اسم الشخص على رأس فقرة الحوار ، كما كان المألوف أن يكتب اسم الممثل الموجه إليه الحوار إلى جانب اسم الشخص الذى ينطق به ، برسم اسمه معكوسا فى اتجاه مضاد لاسم الشخص المتكلم ، والملاحظ أن ناسخى النصوص فى الدولة الحديثة قد أغفلوا القيمة الإيحائية لوضع الرمزين الخاصين بالمتكلم والمخاطب متقابلين ، لمخالفتها لرسوم كتابتهم واكتفوا بوضع أحدهما فوق الآخر ، كما عمل بعضهم على تسجيل ملاحظاتهم فى عمود خاص على شكل إرشادات مسرحية . ولم يكن إثبات أسماء الأشخاص فى بدء الحوار هو الشىء الوحيد الذى لا غنى عنه فى الكراسة الدرامية ، بل كان هناك إلى جانبه وصف للحدث المسرحى .

وفى مستهل الأسرة التاسعة عشرة تطورت طريقة التدوين وأصبحت تحوى تعليقات تعد تعليمات لخطوات الحفل ، هذا عدا التعريف بالشخصيات المشتركة فى النص ، كما أصبحت هناك أعمدة كاملة للنبذات الهامة التى تسجل فى مجموعها ملاحظات وصف الحدث المسرحى بكل تفاصيله .

بقى أن نعرف المكان الذى كانت تقوم عليه هذه المسرحيات بعد أن لم نجد بين الآثار المصرية أثراً لمبنى مسرحى مصرى قديم على نحو ما كان للإغريق القدماء . وتشير الكثرة من الشواهد التى تتصل بمكان العروض المسرحية عند قدماء المصريين إلى أن مكانها كان المعبد ، ومن هنا نفهم هذا اللقب الذى أضفاه « إعحب » صاحب إدفو على نفسه والمذكور على نصبه وهو « المدير العظيم للقاعة أو سخة » فما من شك فى أنه كان يقصد « القاعة الواسعة » من قاعات الدور الخاصة ، والتى كان يهيؤها له ولفرقته كبار الأعيان ، عندما كانوا يرغبون فى أن يرفهوا عن أنفسهم بمشاهدة عرض من العروض المسرحية ، وقد يكون فى هذا

ومل‌ء قلبى خفقة دما
وخفقة جراح
لألثم الشموخ عندما
يلقى صقيع الموت فوقه الرداء
لألثم الشموخ والجلال والبهاء
لثمة الوداع
فى لحظة الوداع

إن أحزان فتحى سعيد تتعالى ــ كما قلنا ــ عن شق الجيوب وتصعيد الصرخات واستجداء الدموع واستنطاق الأطلال ، إنها أحزان هادئة عاقلة هزت نفس شاعر يؤمن بعدل السماء وحكمة الحياة فاستسلم لحكم القدر وكانت مراثيه صلوات تفوح بالند والبخور وتموج بالصدق والسذاجة والإيمان ، كما فى قوله :

أحلم كل ليلة به
أشمه ، أضمه
أستروح العبيرا
أريقُ دمعة الأسى
وأعتلى الجناح
جناح ذكرياتنا الكسير
أكاد أن أطيرا
. . . .
. . . .
أحلم كل ليلة به
أهيم فى رحابه
أقرأ فى كتابه
أسائل السطور
عن نازح عسى
تأتى به الرياح
فأتقى ضراوة الهجير
ونلتقى أخيرا . .

ولعلى غبنت الشاعر بعدم ايرادى نماذج من شعره العمودى ، ولكن يستطيع القارىء من خلال هذه الومضات أن يستشف صورة لأعماله الخليلية ، فالريشة واحدة والنفس واحد ، وإن اختلف الإطار وتعددت القوالب . وقد سبقنى الأستاذ بدر توفيق فى هذا المجال ، فنشر فى العدد التاسع عشر من مجلة «الشعر» دراسة ناجحة لقصيدة «ياوالدا» حللها تحليلا دقيقا عميقا دل على طول باعه فى سبر أغوار الشاعر واستجلاء أسرار شاعريته ، وقد ضمنها نبذة موجزة لسيرته الذاتية أرادها ــ كما يقول ــ تمهيداً فنيا جميلا يرهف استجابتنا لمعانى القصيدة وموسيقاها .

ولا مأخذ على هذه الدراسة الموفقة إلا قوله إن الشاعر الشيلانى العظيم بابلو نيرودا استشهد فى انقلاب عسكرى ، ذلك أن الرجل مات موتا طبيعيا على فراشه ولم يتسرب إلى الأسماع شىء من أخبار هذه الشهادة . وأنا لا أسوق هذا الإيضاح إلا خدمة للحقيقة التاريخية .

وبعد ، فما سرنى شىء كخبر فوز هذا الديوان بجائزة الدولة التشجيعية بين عشرات الدواوين الشعرية ، فهى شاهد حىٌ على أن الشعر الأصيل النابع من النفس والخالص من شوائب الهجنة والشعوذة لا يزال له قراء يقبلون عليه ، وأنصار يعرفون قدره ويرفعون أمره ويمدون له يد التأييد والتكريم والمحبة .

فمرحى للشاعر الصديق الذى يغتذى من شجرة الحياة وينهل من معينها الثر ويشدو على أعوادها اليانعة ، وألف شكر للجنة الدولة لا لأنها شجعت ، بل لأنها أنصفت . والإنصاف من شيم النفوس الكبيرة ●

اللقب إشارة إلى القاعة القائمة فى كل معبد والتى تحمل الأسم نفسه « القاعة ــ أوسخة » والتى لم تكن غير الفناء أو بهو الأعمدة ، والتى كان استخدامها للتمثيل يكفى فيه الإذن من الكهنة .

ولم تكن المسرحيات الدينية المحجّبة تتسع لغير المشاركين فيها ولذا لم تكن ثمة حاجة إلى شرفات للنظارة ، غير أنه مع بدء الامبراطورية الطيبية الثانية بدأت هذه الشرفات تدخل فى بناء المعابد ، ولم تكن غير مقصورات من مكعبات حجرية يحيط بها حاجز ويفضى إليها طريق مائل ، ذلك لأنها بنيت أول ما بنيت خارجاً بالقرب من طرف الساحة ، فكانت تطل على المسرح الرئيسى ، كما كانت تطل على رصيف القناة المفضية إلى مدخل المعبد ، وكانت هذه هى الحال فى معابد الكرنك ومدينة هابو والمداموت ، ثم أصبحت فى العصر الأخير تقام داخل المعبد ، وقد اتضح من كشف قام به بيسون ده لاروك فى بلدة الطود أن ثمة مقصورة على أعمدة ، وأن هذه المقصورة كانت تطل على البحيرة المقدسة من الناحية الشرقية ، ويعتقد دريوتون أنه إذا كان هذا قد تم نتيجة لغلبة تقاليد جديدة على تقاليد المعبد فى أكبر الظن ، وخاصة تقاليد حفلات الترفيه فى أسلوبها الذى أملاه الذوق الجديد ، كان من المستطاع أن ننتهى إلى أن هذه المقصورات التى شيدت مكينة تقاوم الزمن ، إن هى إلا صورة لتلك التى كانت تبنى من اللبن أو الأخشاب ليجلس فيها نظارة المسرحيات الدينوية منذ القدم وأن الزمن أتى عليها كما أتى على المدن المصرية ، وأنها أصبحت إلى غير رجعة تراباً من تراب .

هكذا كانت نشأة المسرح فى مصر قديماً تسبق نشأته عند الإغريق القدماء ، ولقد عاش المسرح المصرى مرتبطاً بالدين ملازماً له ملازمة الظل لصاحبه ، حتى إذا ما اختفى هذا الدين من الحياة المصرية اختفى معه المسرح ، على العكس من المسرح اليونانى الذى لم يلبث بعد أن نشأ مع الدين أن استقل عنه وعن المعبد ، فلم يتأثر بتأثره وامتدت حياته من بعده .

وعلى الرغم مما عرف من أشياء كثيرة عن الحضارة المصرية العريقة ، فإن ما انتهى إلينا حتى الآن عن المسرح يعد ضئيلا للغاية ، مما جعل البعض ينكر المسرح المصرى القديم بمعناه التقليدى الذى عرفناه منذ أن قدم الاغريق مسرحياتهم الشهيرة .

وما أشبه الباحث فى تاريخ الحضارة المصرية القديمة بالضارب فى مفازة فسيحة الأرجاء يقع فيها بعد الحين والحين على واحة غنّاء أو واد ظليل يعوضان شيئاً مما يجد من تعب وكد ، حتى إذا ما عاود السير لا يجد أمامه غير الرمال القاحله يشقى بحرها ولظاها إلى أن يقع على مثل ما وقع عليه من قبل من واحة أو واد . هذه هى حال الدارس الذى يعنى بالحضارة المصرية القديمة ، فمصادره ضئيلة لا تتصل حلقات حوادثها بوشائج قوية ، وإذا أتيح له أن يدرك شيئاً عن حلقة بذاتها من حلقات ذلك التاريخ السحيق الموغل فى القدم ، فقد تستغلق عليه نواح أخرى متصلة بها فلا يهتدى إلى شىء منها إما لأن أخبارها قد أتى عليها الزمن فاختفت إلى الأبد ، أو لأن أسرارها وما تزال خبيئة تحت تربة مصر ، وما هذا بغريب فأسرار الكتابة المصرية لم تكتشف إلا منذ زمن قليل ، كما أن فى أراضى مصر مازال يوجد الكثير مما لم تزح عنه الرمال بعد .

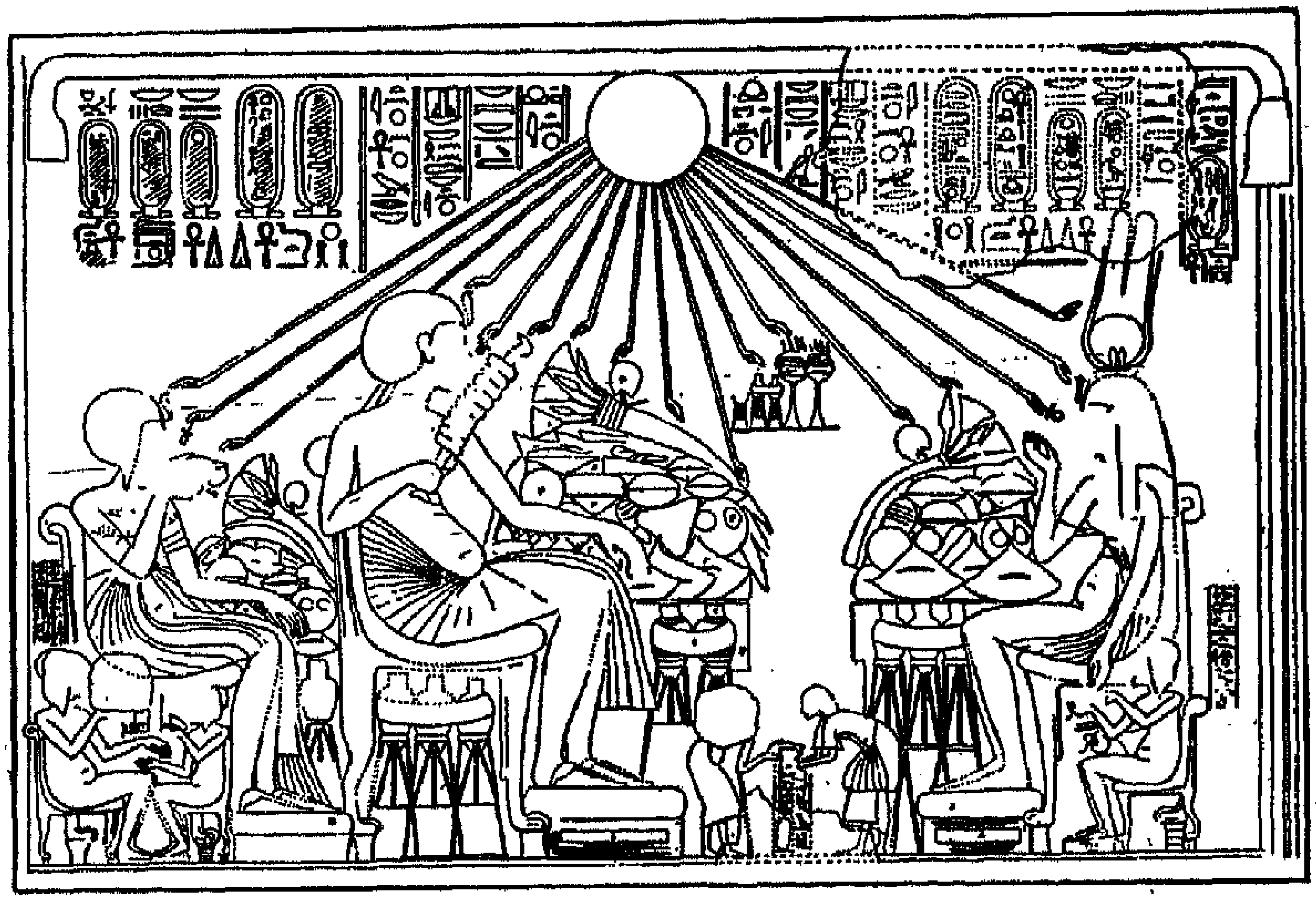
لقد كانت هذه الصعاب هى ما جابه أولئك الذين تصدوا للكشف عن أسرار الدراما المصرية حتى الآن فلم يصادفوا خلال بحثهم سوى صمت هذه النصوص القديمة ، وخلو اللغة من كلمات ذات دلالة على التمثيل والمحاكاة ، كما لم يجدوا بين الإشارات الخاصة بأصحاب المهن سواء منها المنقوشة على النصب أو المدونة فى البرديات الرسمية إشارة إلى الفنانين الذين يتصلون بهذه المهنة ، اللهم إلا ذلك النصب الصغير الذى عثر عليه فى إدفو والذى سبقت الإشارة إليه ، والذى دلتنا رداءة نحته وكتابته السقيمة وأخطاؤه الهجائية على رقة حال صاحبه ، مما يوحى بأن الممثلين فى مصر القديمة كانوا كما كانوا فى غيرها من البلاد القديمة الأخرى ، جماعات من أفراد الشعب ، حظهم مثل حظ المهرجين والراقصين والموسيقيين وغيرهم ممن عاشوا للترفيه عن سراة القوم وأهل الترف وتسليتهم ولم تكن لهم مكانة اجتماعية مرموقة .

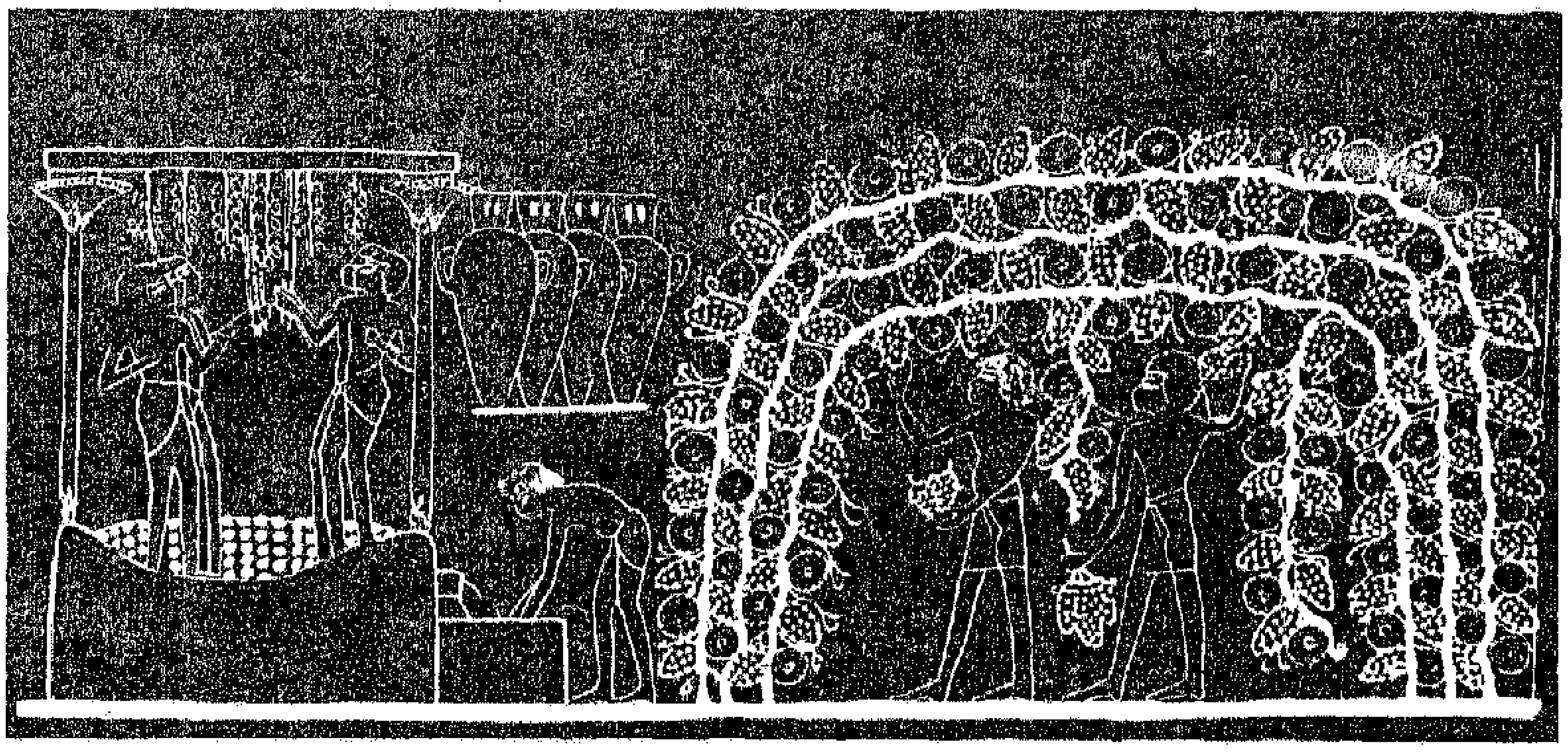
وكان أقسى ما عانوه أن الأدب المصرى ــ بما فى ذلك الأدب المسرحى لم يكن أمره على غرار الأدب الغربى ، الذى كان على أنماط معينة وأشكال محددة من مسرحيات وآداب وقصص إلى غير ذلك ، بل كان شيئاً مشاعاً ومباحاًمثله مثل الطبيعة بأنهارها وأشجارها ، لكل أن يرد الماء ويجنى الثمر . فثمة بعض فقرات من كراسة مخرج مسرحى سطرت على جدران إحدى حجرات الدفن بأبيدوس ترجع إلى عهد سيتى الأول وقد عُدّت نصاً أدبياً ووضعت بين مجموعة من القصص الأسطورى الذى يتصل بالنجوم ، كما نجد مشهد « مسرحية حور الدينية المحجّبة » قد انطوى فى ثنايا ديوان سحر معروف يحكى تعويذة من التعويذات ، وقد كان من الممكن أن يكون البحث فى هذا المجال سهلا يسيرا لو كانت هذه النصوص الدرامية قد سجلت وحدها دون أن يضاف إليها شىء ، أو دون أن تدمج فى نصوص أخرى تضمّها إلى فن من الفنون الأدبية المختلفة ، إذلم يكن غريباً على الآداب القديمة أن تضم لأغراض معينة مقتطفات من مصادر متباينة ذات خصائص مختلفة تضعها فى مصنّف واحد .

والشىء الذى لم نتعرفه من مصادره الأولى لا ختفاء الأدب المسرحى الاختفاء كله أمكننا أن نتعرفه عن طريق شعائر دفن الموتى ، أعنى « كتاب فتح الفم »

كيف كتب المسرحيون الفرعونيون إرشاداتهم المسرحية؟

كراسة مخرج مسرحى منذ عهد سيتى الأول





الذى نسقت مخطوطاته على نمط كراسات النصوص المسرحية والذى استطعنا تتبع مراحل تطوره . وقد نقشت أشكال هذه الشعائر فى مقابر الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة وخاصة مقبرة سيتى الأول بوادى الملوك . وثمة نسخة من هذه الشعائر مكتوبة فى سطور أفقية على التابوت الداخلى للكاتب الملكى « بوتهامون » المحفوظ بمتحف تورينو والذى يرجع تاريخه إلى نهاية الدولة الحديثة ، ونسخه أخرى منها على بردية فى متحف اللوفر تعود إلى العصر الرومانى.ولهاتين النسختين قيمة خاصة إذ تساعدان على تكوين فكرة عن النسق الذى كان يتبع فى تدوين الكراسات المسرحية التى كتبت هذه الشعائر على نمطها .

وإن ما جاء على غير المألوف فى القواعد الأسلوبية « بكتاب فتح الفم » لم يكن غير قسمات مميزة لهذا النوع من المخطوطات ، وهو لا يمثل لوناً مخالفاً من ألوان التعبير وإنما يعطى صورة منطقية للعناصر التى تشكل كراسة مسرحية والتى كانت تنحصر فى تميز الشخصية وتحديد دورها المسرحى ثم الحوار ، وكان هذا هو النهج الذى يتفق وذلك الموضوع ، وإنا لنجد شيئاً من هذا عند الإغريق بعد أن تناقلته قرون ، وبتنا نستطيع التعرف عليه من النظرة الأولى إلى أية صفحة منتزعة من إحدى الكوميديات الحديثة أو من تراجيدية إغريقية ، وذلك من نظام كتابتها الذى يحاكى ما كان فى الكراسات المسرحية المصرية القديمة .

وهكذا كان من الممكن استخدام هذه المعايير فى التعرف على الأجزاء المسرحية المختفية فى ثنايا كتابات الأدب المصرى الأخرى ولا سيما كتب السحر ، فقد كان واضعوها يجمعون مواردهم من حيث يحلو لهم ، وكانت المسرحيات لهم معينا خصباً وطيعاً وكان يكفى نقل مقطوعات الحوار التى تلقيها الآلهة على المسرح للظفر بتعاويذ قوية ذات أسلوب عذب ، غير أن معالم الأصول التى نقلوا منها ــ لحسن حظ مؤرخى المسرح لم تختف فى ثنايا ما اقتطفوه من مقتطفات ، ونراهم عن عمد أو سهو قد أبقوا على أسماء الأشخاص وعلى الإرشادات المسرحية .

وثمة شىء نلحظه فى كتب السحر لا يتفق وقواعد الأسلوب المصرى الشائع وهو إغفال ذكر المتكلم ، وكذلك التجاوز عن تغيير اسم المخاطب ، ويفسر دريوتون هذا بأن ناسخ كتاب السحر الذى كان اهتمامه الأول بالمقطوعات ذات الصور البلاغية ، قد حذف من سياق الحديث اسم الشخص وهو يرى أن ذلك ليس بذى قيمة ، وهذا بلا شك يقوم دليلا يؤكد الطبيعة المسرحية للنص المبتور .

ولعل الزمن يسعفنا عما قريب بمزيد من استقراء ، فكم من أشياء لم يهتد إليها بعد فيجتمع بين أيدينا الكثير مما يمس المسرح المصرى القديم ، ويجلو ما لا يزال غامضاً عنه إذ لم يعد بعد الذى وقع فى أيدينا شك فى أنه كان ثمة مسرح مصري ، وأن هذا المسرح كان أسبق من غيره فى الوجود .

ولقد تعلقت نفسى بأمنية منذ أن أخذت فى جمع كل ما يتصل بالمسرح المصرى القديم ثم إذا هذه الأمنية تصبح قطعة من نفسى بعد أن أنعمت النظر فيها قرأت وتكشف لى عن ألوان من الفن يمكن أن يبلغ مبلغ المسرحيات ، وقد ينضم إليها جديد من البحث يرفعها إلى مستوى المسرحيات ، أجل لكم تمنيت منذ أن بدأت أن أرى هذه المسرحيات بما لها وما عليها تعرض حيث كانت تعرض من قبل ، فى المعابد القديمة لتبعث فيها الحياة ، ولتقدم بين يدى حاضرنا ماضينا كى نصل تالدا بطريف ، ونبنى على أساس قومى يكون له طابعه المتميز ، وفى الحق أن النصوص التى جمعها دريوتون لم تكن غير مقتبسات لا رابطة بينها ولا تستوى نصاً كاملا يسهل إخراجه ، وبدا لى أنى أستطيع أن أنظمها عقداً تجتمع حباته المتناثرة بين الآثار وأعرضها فى عرض شاعرى يتسم بأسلوب التعبير فى المسرح المصرى القديم من إنشاد فردى وجماعى وتمثيل صامت وإيمائى وحركة راقصة ، ويستند فى الوقت عينه إلى أحدث الوسائل الفنية المعاصرة من إضاءة وعرض بالفانوس السحرى ، والتصوير السينمائى تصاحبه الموسيقى مع دراسة جادة للملابس والأقنعة ، بحيث يحس النظارة روح العرض المسرحى الفرعونى بتأثيره وسحره وهيبته ، وأن تحتوى المسرحية على المعتقدات الدينية المصرية القديمة وما يتعلق بها من قصص فى ترجمة دقيقة أمينة .

وتصورت المسرحية فى فصول ثلاثة ، تضم إثنى عشر مشهداً على غرار التقويم المصرى القديم لتأتى النصوص المكتشفة فى مكانها الصحيح من أحداث المسرحية مع بيان إدراك المصريين القدماء للقوى الكونية بذكائهم وشاعريتهم وحماسهم المرح وهيامهم بالجمال ، وعند ما توليت شئون وزارة الثقافة للمرة الثانية ١٩٦٦ عنيت بإخراج هذا العمل إلى الوجود ، فوقع اختيارى على مجموعة من العلماء والفنانين العالميين الذين يدخل فى طوقهم إتمام هذا العمل ، وهم السيدة كريستيان نوبلكور لتضع الماده العلمية ، والمخرج المسرحى جان لوى بارو ومصمم الرقصات موريس بيجار ومصمى الملابس والأقنعة رينولد أرنو وزوجته المتخصصة فى الآثار المصرية ، غير أنه لظروف خاصة اعتذر مخرج المسرحية ، فكلفت بها المخرج جان فيلا الذى عكف على دراسة الموضوع وأتى إلى مصر مرتين لا ختيار الموقع وانتقاء الممثلين ثم بدأ الاعداد غير أن القدر لم يمهله إذ قضى نحبه فى مطلع عام ١٩٧١ م .

وقد قدمت السيدة كريستيان نوبلكور مجمل أحداث المسرحية وأهم مواقفها وشخصياتها حيث تبدأ مع بداية شهر بابه الثانى من شهور السنة المصرية ، والذى تدور فيه أعياد « أوبت » الأكبر ينتقل الإله آمون من معبد الكرنك حتى معبد الأقصر ، وتمضى مواكب الأبقار المكتنزة والراقصات يؤدين حركات بهلوانية وينشدن أغان لحتحور إلهة الحب ، يلى ذلك ظهور فرعون ومسيرة المراكب الخاصة بالثالوث الإلهى أمون ومُوت وابنهما خونسو ، وينتهى الفصل بنهاية شهر كيهك بعد اغراق المشاهدين بهذا الجو المثير من الرؤى والأصوات والألوان .

ويأتى المشهد التالى ليقدم لنا الطبيعة وهى تتأهب لكى تعطى ثمارها فى شهر طوبة وأمشير وبرمودة . ويعقبه فصل الصيف الذى يتصارع فيه الخير مع الشر ، ويحاول فيه سيت أن يحول دون حمل ايزيس بابنها من أوزيريس حتى لا يخرج من الظلمات طوال شهور بشنس وبؤونة وأبيب ومسرى الذى اشتق اسمه من صوت رع أى ميلاد الشمس ، فهو الشهر الذى يمثل الليلة التى تسبق عودة الشمس إلى الظهور ، وفى هذا الفصل تقع مأساة إيزيس والعقارب السبعة «عودة سيت» اللتين اكتشفهما دريوتون . غير أن هذه الأحداث لا توقف حركة العالم أو تحول دون انتصار النظام على الفوضى ، إذ أن «نجم الشعرى» يظهر فى الأفق مبشراً بميلاد الشمس ، ويعود الفيضان مع بداية شهر توت أول شهور السنة ، ويقع فيه «تأليه حور» التى اكتشف فقراتها دريوتون أيضاً والتى نتصور أن يقوم الممثل الذى يؤدى فيها دور حور بالصعود فوق قمة البرج الشرقى لصرح معبد الأقصر حيث يجثم بجناحى الصقر مهيباً رهيباً .

وكم أتمنى مخلصاً أن يعكف نفر من المشتغلين بالفن على أن يحولوا هذه الخلاصة إلى عمل مسرحى متكامل كى يبدو فى روعته وجلاله الجديرين به ●

في الجزء الأول من حديثه ، تناول المخرج صلاح أبو سيف عديدا من القضايا السينمائية ، من أبرزها كيفية نقل الواقع المعاش ليكون عملا سينمائيا صالحا ، واختلاف الأجيال في رؤيتها السينمائية ، وكيفية مواكبة السينما لحركة المجتمع ، ومسئولية الرقابة الفنية على السينما ، ومَنْ له الصلاحية بها ، ومناقشة أفلام الفيديو التي تنتشر يوما بعد يوم للأفلام السينمائية ، والمحنة التي يمر بها الفيلم المصري في الفترة الأخيرة ، والمطالبة بعودة القطاع العام لينقذ السينما من محنتها .

صلاح ابو سيف يتحدث

● عالميتنا في السينما تنبع من محليتنا

مها عبد الهادي

● وكان السؤال الذي يطرح نفسه ــ بطبيعة الحال ــ عن نوعية الأفلام التي يتصور صلاح أبو سيف أن يدخل بها القطاع العام مجال الإنتاج السينمائي . هل ينتج أفلاما تجارية كي ينافس بها القطاع الخاص ؟

– بالضبط . بل إنني أرى أن يغطي إنتاج القطاع العام السوق ، بحيث يقطع على القطاع الخاص أغراضه ؛ لأن القطاع الخاص اشترك في لعبة جديدة ، حيث إنه يعرض الأفلام الضخمة الإنتاج التي تصل ميزانيتها إلى أكثر من مليون جنيه ، على القطاع العام . وبهذا الشكل يستنزف كل ميزانيته ــ في فيلم واحد ، عائده ليس سريعا ، وفي الوقت نفسه يأخذ القطاع الخاص نصيبه من الأفلام الأخرى ذات الإنتاج العادي ، والعائد السريع مثل : الأفلام البوليسية والعاطفية والكوميدية وغيرها .

إن القطاع العام يستطيع أن ينتج مثل هذه النوعية من الأفلام ويتناولها بشكل جيد وهادف . ولكن إنتاج القطاع العام متوقف للأسف . وقد قيل إنه يخسر . وهذا غير صحيح ؛ ونتيجة ذلك أن المسئولين عن عملية الإنتاج أصبحوا يخسرون الدخول في هذا الحقل حتى لا يتعرضوا للخسارة ، وانشغلوا بأعمال أخرى مثل تأجير الاستديوهات وتوزيع الأفلام .

● وماذا عن رؤيتك عن الفيلم المصري وهو بصدد تقييمه في المهرجانات ؟

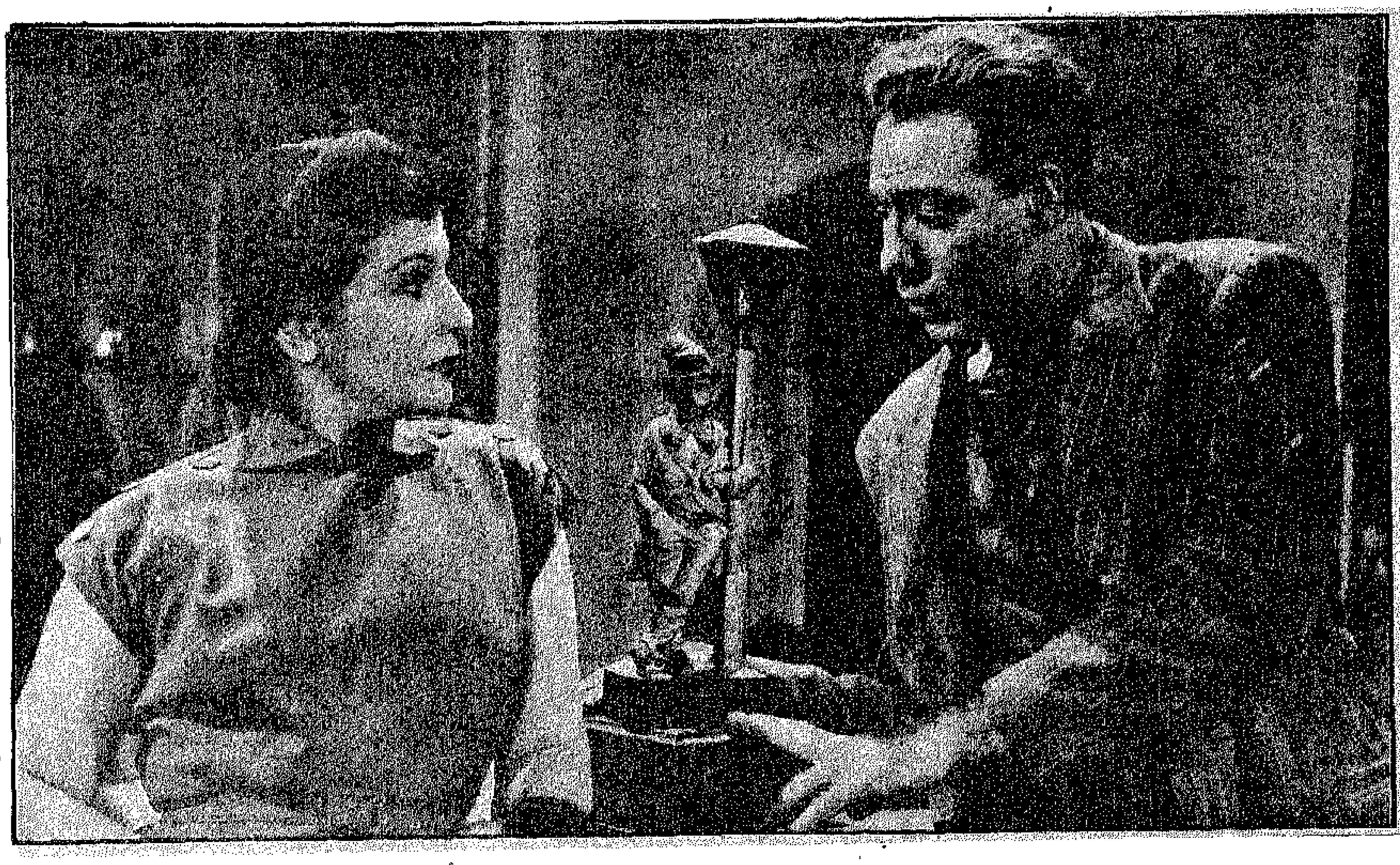
– من الصعوبة أن يحوز فيلم عربي على جائزة في مهرجان عن المهرجانات . . حدث ذلك مرة واحدة حين فاز فيلم جزائري (يقصد فيلم "وقائع سنوات الجمر » للمخرج محمد الأخضر حامينا ، الذي عرض في السبعينيات) بجائزة في مهرجان عالمي وكان هذا الفيلم ضخم الإنتاج ، وكان مخرجه (يقصد محمد الأخضر حامينا) من الذكاء بحيث إنه أثار ضجة إعلامية كبيرة حول هذا الفيلم ، وحول اللجنة المسئولة عن تقييم أفلام المهرجان ، وأشار إلى أن هذه اللجنة تتخذ موقفا معاديا للعرب ، وأنها مغرضة سياسياً ، وبذلك وضع اللجنة في موقف حرج . ولذلك فرأيي في جوائز السينما العالمية ، أنها لا تمثل إلا نصف أو ربع العالمية ، وجواز المرور الوحيد إلى العالمية ــ من وجهة نظري ــ هي فتح أسواق جديدة في أوربا وأمريكا للفيلم العربي . إلا أن هناك صعوبات كثيرة تواجهنا في هذا المجال ، أولها الإرهاب الصهيوني الموجه ضد القضية العربية ، وثانيها نظرة النقاد الغربيين إلى مخرجي العالم الثالث ، بوصفه عالما متخلفا . وتحضرني هنا بعض الأمثلة ومنها :

١ – في مهرجان « كان » عام ١٩٥٦ عرض لي فيلم « شباب امرأة » وقد تلقى نجاحا جماهيريا كبيرا ، لكن الصحافة الفرنسية سرعان ما هاجمت الفيلم وحولت المسألة إلى نقد سياسي موجه إلى السياسة المصرية في تلك الفترة .

٢ – في أسبوع الفيلم بباريس عام ١٩٧٥ أحرقت إحدى دور السينما قبل عرض فيلمي بحوالي ست ساعات ، وهذا الأمر لا يمكن أن يكون مصادفة .

٣ – عندما عرض فيلم « الأرض » بفرنسا ــ وكان قد لاقى نجاحاً جماهيريا كبيرا ، تلقى صاحب السينما تهديدا بنسف دار السينما إن استمر في عرض الفيلم ، واضطر الرجل إلى الإذعان أخيرا ، وأوقف عرض الفيلم .

هذه أمثلة لما يلاقيه الفيلم المصري والعربي بالخارج . وهناك بعض المشكلات تتعلق بالداخل ، وتتمثل في



فريد شوقي وزوزو ماضي في لقطة من « الأسطى حسن »

مستوى الجودة الفنية للفيلم فالفيلم مكون من ثلاثة عناصر هى : الناحية الفنية ، والناحية الصناعية ، والناحية التجارية .

وإذا تكلمت عن الناحية الصناعية فى الفيلم . لقلت إنها للأسف صفر . فمعامل الطبع والتحميض صغيرة، وأجهزة التسجيل وهندسة الفنون سيئة .

ولا نستطيع أن نقف فى السوق السينمائى العالمى بأقدام راسخة دون الالتفات إلى هذه العوامل ، إن نسخ الأفلام قد بلغت من ضعف المستوى شأوا كبيرا ، والقائمون على العمل بشركة الاستديوهات والمعامل لا يبذلون جهدا يذكر . بل إن المسئولين عن الاستديوهات عند توقيعهم لعقد ما ، مع أحد المنتجين يشترطون عليه شرطا جزائيا غريبا ، وهو تحمله لمسئولية أى عطل فنى يحدث فى الطبع أو الصوت ، وهذه هى مسئوليتهم فى الأساس فلماذا يتحمل المنتج !؟

● **وما هو رأى غرفة صناعة السينما ونقابة السينمائيين فى كل هذا ؟**

– غرفة صناعة السينما لا تفعل شيئا للأسف . ورغم أن صندوق دعم السينما يساند شركة الاستديوهات ويقدم لها بعض المساعدات المالية ، إلا أنهم يغالون فى الأجور وتكاليف الطباعة كثيرا ، ولا تتحرك الغرفة إزاء هذا الاعتداء .

ونقابة السينمائيين وضعها أسوأ . نحن نسمع كل يوم عن مخرج جديد دخل الإخراج السينمائى ، ولا نعرف من أين جاء ، وقد يكون غير مؤهل لذلك . ولكن كل هذه الأشياء مقبولة لدى المسئولين فى الغرفة ، والنقابة ، ولا غبار عليها . ومن هنا يصبح سؤال كيف نقف أمام موجة الهبوط والإسفاف ؟ سؤالا لا معنى له فى هذه الظروف .

● **فى ظل هذه الظروف التى ذكرتها هل نستطيع أن نصل إلى العالمية التى يتحدثون عنها فى الصحف والمجلات ؟**

– نحن نتجه إلى إنتاج الأفلام التى تلقى رواجا فى السوق العربى ، وقليل من المخرجين من يضع فى اعتباره إخراج فيلم لعرضه فى سوق غير السوق العربى ، وأنا أرى أنه كلما اعتنى الفيلم بعرض البيئة وتحليلها ، كلما أصبح الطريق إلى السينما العالمية مفتوحا أمامه . فالعالم لا يريد أن يرى صورة ثانية من بيئة مصر . بل يريد أن يرى مصر الحقيقية . . علينا إذن ، أن نفتح سوقا جديدة لفيلمنا العربى فى دول أوروبا وأمريكا .

الأخوة الأعداء
عمل غريب عن مجتمعنا

تجذبنى فكرة القصة
وليس إسم كاتبها

ومنذ فترة كان الفيلم يحقق فى الداخل إيراد نسبته ٤٠ ٪ ، ويحقق فى الخارج نسبته ٦٠ ٪ فكان الموزع مضطرا إلى التوزيع فى السوق العربى . والآن أصبح الفيلم يحقق فى الداخل إيراد نسبته ٧٠ ٪ ، إذن لابد من توسيع الرقعة التى يتحرك فيها الفيلم المصرى . ولابد من دراسة السوق دراسة جيدة . ومن الواجب أن ننظر الآن إلى صناعة السينمائية كصناعة مصرية قبل كل شىء ، وأن ننهض بها نهوضا حقيقيا ، وأن نحاول أن نفتح أمامها سوقا فى أفريقيا وأوروبا وأمريكا ولو ببعض التضحيات المادية فى البداية . كأن نبيع الأفلام – مثلا – بأجر رمزى . حتى يصل الفيلم المصرى شيئا فشيئا إلى مستوى العالمية .

● **الملاحظ أن الغالبية العظمى من أفلامك تستعين بقصص كبار الكتاب : فهل يمكن أن تستعين بقصة جيدة لكاتب غير مشهور ؟**

– كل ما أخرجته حتى الآن حوالى ٣٨ فيلما . نصفها من روايات معروفة ، والنصف الآخر لم آخذه من روايات ، بل كتب خصيصا كفكرة سينمائية . مثال ذلك فيلم « الفتوة » كان مجرد فكرة نشأت من ارتفاع وهبوط سعر الطماطم ، وكيف أن لتجار روض الفرج دخلا فى ذلك . وتجمعت لدينا خيوط حكاية سينمائية على النحو الذى رآها عليه المتفرج . واشترك فى وضع هذا الفيلم الأساتذة : محمود صبحى ، ونجيب محفوظ ، والسيد بدير . وأعتقد أننى تعاملت مع بعض الكتاب وكانوا ما زالوا يشقون طريقهم . فالأستاذ نجيب محفوظ فى الأربعينيات لم يكن معروفا لعامة الجماهير ، بل كان معروفا للمثقفين فقط وفى بداية السبعينيات أخرجت فيلم « حمام الملاطيلى » لإسماعيل ولى الدين وكانت هذه القصة أولى أعماله الروائية . ولم يكن معروفا لدى الجمهور أيضا .

● **ومن الملاحظ أيضا استعانتك ببعض النصوص الأجنبية وهذا يطرح سؤالا : هل عجز الأدب العربى على مد السينما العربية بنصوص حتى تستعين بالأدب الغربى ؟**

– أنا لم أتعرض للنصوص الأجنبية إلا بقدر قليل . وقد يكون لى فيلمان مأخوذان عن روايات عالية وهما « لك يوم يا ظالم » المأخوذ عن إميل زولا ، و« رسالة إلى امرأة مجهولة » المأخوذ عن استيفان زفايج . وليس معنى الاستعانة بالآداب العالمية مؤشرا لخلو أدبنا العربى من النصوص الصالحة للسينما . نحن نستعين بنصوص أجنبية بغرض الإثراء الفنى أو التقارب الشديد من واقعنا . أما بعض الأفلام المأخوذة عن أعمال أجنبية مثل «الأخوة كرامازوف» . أو « الأخوة الأعداء » لديستويفسكى فهى غريبة على مجتمعنا . لأن طبيعة شخصياتها لا تمت إلى طبيعة الشخصية الموجودة فى واقعنا . كذلك شكل الحانة التى تديرها البطلة غير معروف فى بيئتنا على الإطلاق . ومن هنا ، نرى أن العمل الأدبى قد يكون رفيعا وذا سمعة عالية ، لكنه لا يتفق وطبيعة البيئة المصرية . وما قد يصلح لغيرنا لا يصلح لنا بالضرورة .

***

وأنتهى الحديث مع المخرج المثقف صلاح أبو سيف .

ويبقى الشعر

وليد منير

كان الحبُّ قدرَ «جميل» ، وكان الشعر لسان حاله ، يشي بما يخفيه قلبه من شوق ، ويكشف عما يضطرم في جوانحه من عذاب .

خرج «جميل بن معمر» من بادية الحجاز لاجئاً إلى مصر بعد ما لقى في حب «بثينة» من العناء والعنت ، مالم يلقه عاشق بين أهله .

وكم فجرّ الحرمان في شعر «جميل» من ينابيع حزنٍ صافٍ ، أو نسج من غلالة وجدٍ شفيف .

يقول «جميل» :—

إذا قلت : مـا بى يـا بثينـة قـاتـلى   من الحب ! قـالـت : ثـابتٌ ويـزيـدُ
وإن قلت : ردى بعض عقـلى أعش بـه   مـع النـاس ، قـالتْ : ذاك منك بعيـدُ
فـلا أنـا مـردودٌ بـمـا جئت طـالبـاً   ولا حـبـهـا فـيـها يـبـيـدُ يـبـيـدُ

و«جميل بثينة» شاعر مطبوعٌ على العشق ، فالعشق خمره وديدنه ، والعشق صمته وصلاته ، وهو ما انفك يبتعد عن موطن الهوى ليشتعل في قلبه الحنين إلى المحبوب ، فإذا ما رآه انطفأت ناره كي تتأجج بعد الفراق من جديد .

ولعل الشاعر في هذا كله يحس مزيجاً من اللذة والعذاب ، والبهجة والحزن ، والتحقق والضياع ؛ مزيجاً لا ينمُّ عن كنهه سوى هذا التيار الدائب الفريد من الشعور بقيمة الوجود الآخر .

ومن يُعْطَ فى الـدنـيـا قـريـنـاً كـمثلها   فـذلـك فى عـيـش الحـيـاة رغـيـدُ
يـموت الهـوى منى إذا مـا لـقـيتـهـا   ويـحـيـا إذا فـارقـتـهـا فـيـعـودُ
يـقـولـون : جـاهـدْ يـا جميل بـغـزوةٍ   وأى جـهـاد غـيـرهـن أريـدُ ؟
لـكـل حـديـث بـيـنـهـن بـشـاشـةٌ   وكـل قـتـيـل بـيـنـهـن شـهـيـدُ

هكذا يُنفى الشاعرُ عن زمانه ومكانه دون أن يكون له اختيار فى ذلك . هكذا ينتظر «جميل» مالا يجىء ، ويؤمِّل فى المحال ، ويشد رحاله بعيداً عن ربوع صباه وأحلامه ، فلا ينال من قطوف الأمانى غير سراب خادع .

لـقـد أفـنـيـت عيـشـى بـانـتـظـار نـوالهـا   وأبليت ذاك الـدهـر وهـو جـديـدُ
وقـد تلتقى الأهـواء من بـعـد يـأسـةٍ   وقـد تـطـلب الحـاجـات وهى بعيـدُ

لقد كلَّف الحبُّ «جميل» كثيراً . وبقدر ما تعذب «جميل» بحبه ، لقد أمتعنا بشعره الذى تبلورت فيه أعذب المشاعر الإنسانية وأصدقها وأرقاها .

مصريات

الغناء

د . محمد عبد القادر محمد

لعب الغناء دوراً كبيراً فى الحياة الإجتماعية فى مصر القديمة ، وكان يوجد ، إلى جانب الأغانى والتراتيل الدينية ، أناشيد عسكرية . وكان المترفون يحيون حفلاتهم بالغناء ، والرقص على أنغام الموسيقى — كما هو مسجل على جدران المقابر والمعابد . وقد جمعت هذه الأغانى ودونت فى الدولة الحديثة ، أما قبل ذلك فلم يصلنا إلا النزر البسيط وإن كان من المؤكد وجودها وكان يؤدى هذه الأغانى الرجال والنساء على حد سواء ، وإن كان الرجال — عادة — من فاقدى البصر حتى لا يرون الحريم ، أو ربما لأنها مهنة سهلة ومربحة . وقد كان هناك أغانى جنائزية فنرى المغنى جالساً على الأرض يضرب على الجنك عند باب المقبرة ليرحب بمقدم المتوفى صاحب القبر ويسرى عن فؤاده .

وقد حظيت الأغنية العاطفية بحظ كبير ، وفى هذا النوع من الأغانى كانت المرأة تعبر بحرية وبجرأة عن عاطفتها نحو الرجل . ففى الأغنية التالية نجد المرأة مشتاقة إلى حبيبها ، لأن «حبها له قد امتزج بجسدها» وصار منه مجرى اللبن فى الماء وتناشد حبيبها أن يسرع إليها ليطفىء هذا اللظى الذى أشعل جسدها فتقول :

حبى لك قد امتزج بجسدى
كمثل الملح وضع فى الماء
والدواء أضيف المر إليه
وكمثل اللبن المسكوب فى الماء

آه لو سارعت لترى حبيبتك
مثلما يعدو الفرس على الطريق
وكما ينقض الصقر نحو الأحراج
وكانطلاقة الحيوان إلى طعامه

لقد أرسلت السماء حبها
كأنها اللهب الذى يشعل الهشيم
وكمثل الشراع الذى يحتضن الصقر .

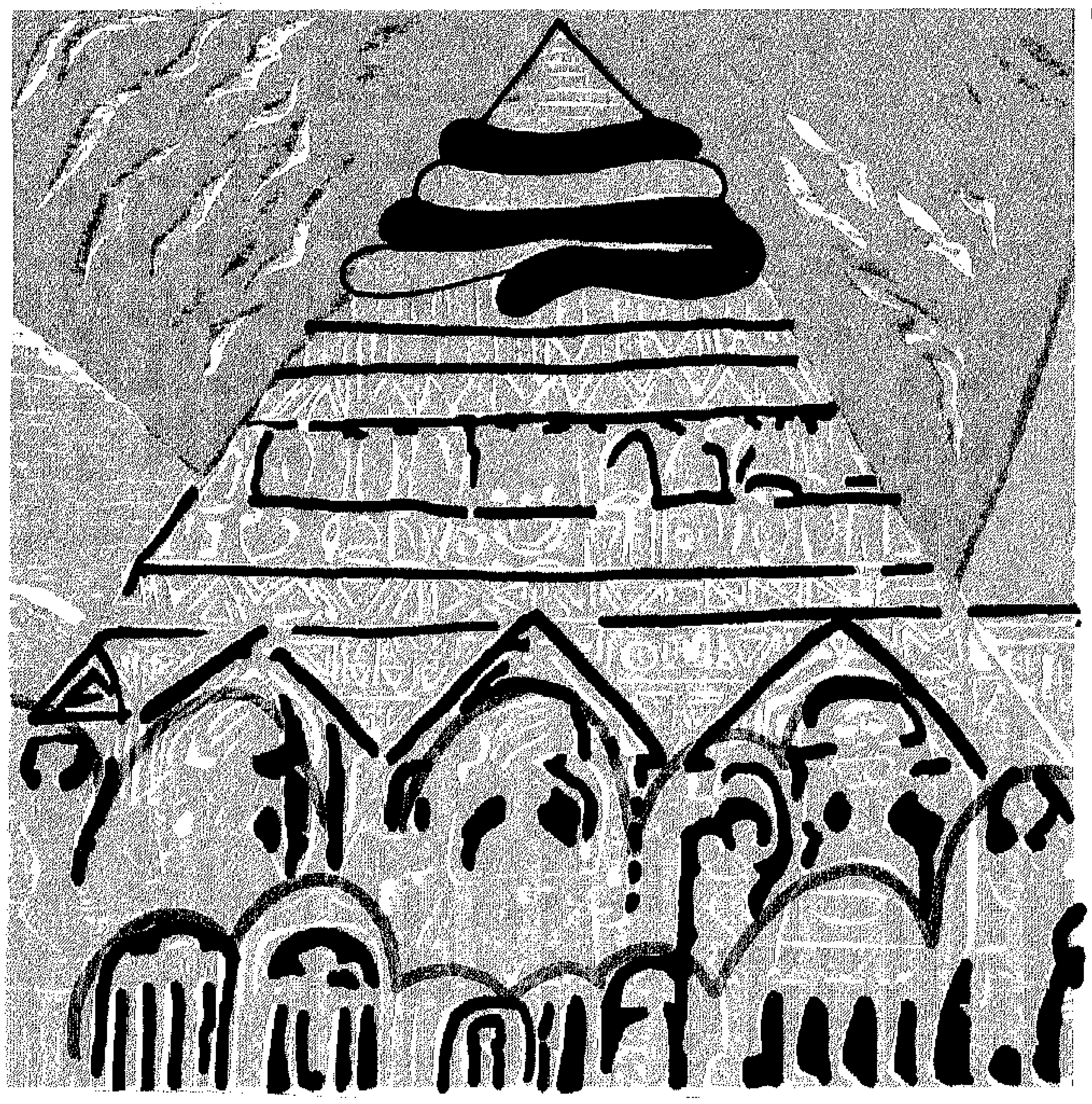
تنعى «القاهرة» إلى قرائها الأستاذ الدكتور محمد عبد القادر كاتب هذا المقال ، وكاتب مقال «الذهب الوردى» المنشور فى العدد الماضى . وكان الفقيد مَعْلماً بارزا من معالم الثقافة التاريخية بصفة عامة ، والثقافة المصرية (المصرولوجى) بصفة خاصة . وقد شغل رحمه الله مناصب عدة فى الهيئات العلمية والأثرية ، إذ كان عميدا لآداب المنصورة ، ورئيسا لهيئة الآثار المصرية . وله إسهام علمى كبير فى هذه المجالات الثقافية ، متمثلا فى كتب ومقالات تُعد بحق ذخيرة علمية رفيعة ، ومرجعا هاما للمشتغلين بالمصريات .

رحم الله الفقيد بما قدم لأمته من خير ، وما بذل فى سبيلها من جهد .

قراءة تشكيلية

محمود الهندى

تكوين - حفر على الخشب



فى العدد الماضى نشرنا قراءة اللوحة رقم ١ للفنان فتحى أحمد ، وكانت اللوحة بعنوان « طابور الموت اليومى » البعد الأول ٧٠ سم والبعد الثانى ٧٠ سم ، الخامة المستخدمة : طباعة حفر على الخشب .

وها هو الجزء الثانى :

الفنان : فتحى أحمد

اللوحه : تكوين

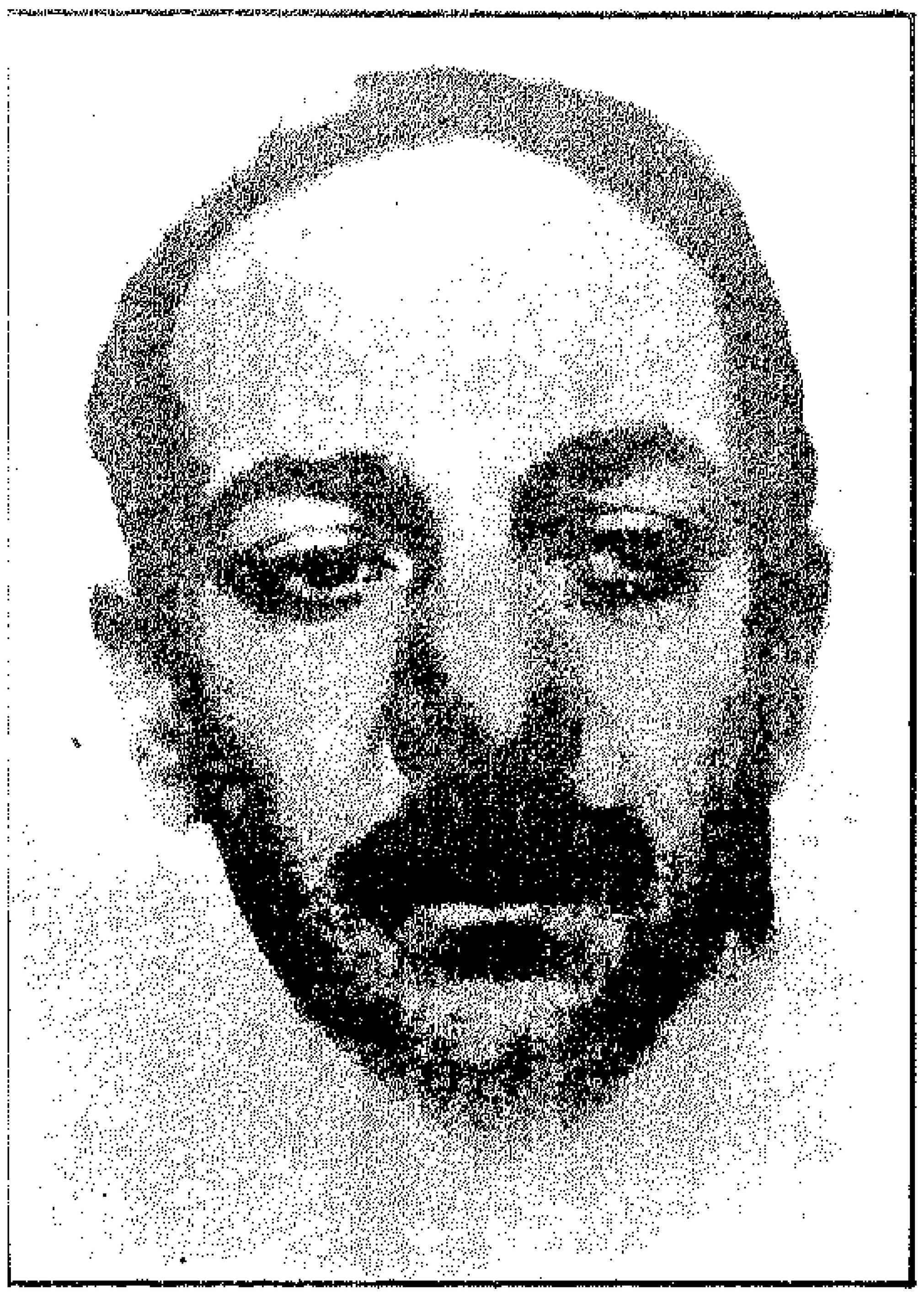
البعد الأول : ٨٠ سم

البعد الثانى : ٨٠ سم

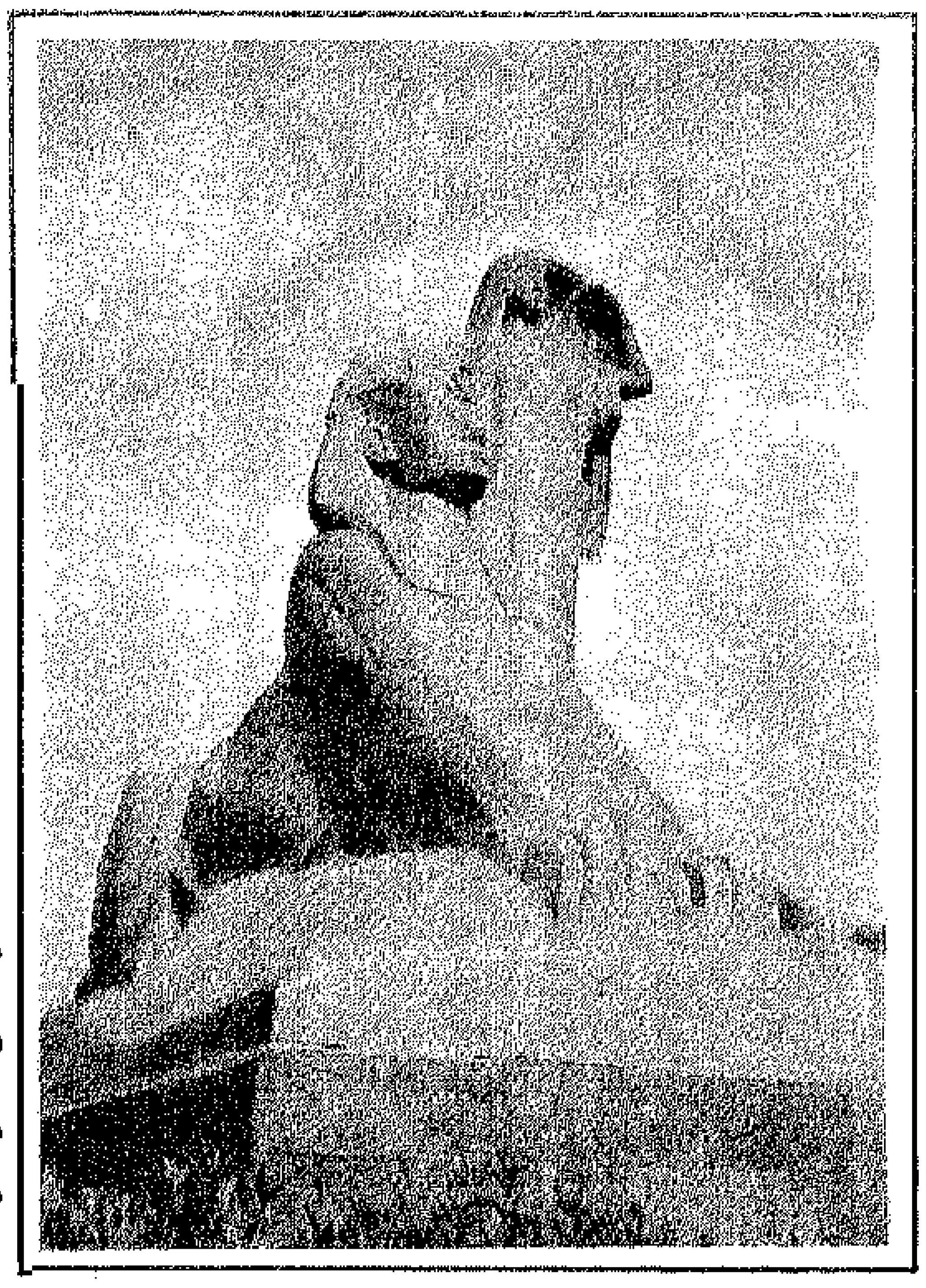
الخامة المستخدمة : طباعة حفر على الخشب

يعالج الفنان اللوحة بإيجاد ثلاثة مسطحات فوق المسطح الرئيسى ، لكل من المسطحات الثلاثة تمايزه ، فالمسطح الأول عبارة عن عناصر بشرية أقرب إلى الزخرف ، تقف كأنها خطوط رأسية تمشى إلى البعيد ، تعلو الرؤوس مثلثات هرمية صغيرة تعطى إيهاماً بشكل السهام المتوجهة لأعلى الفضاء ، أما المسطح الثانى فيتوسطه مثلث أقرب إلى هيئة الهرم ، تخدشه مجموعة من الجزيئيات الزخرفية ، ويتربع قمته ذلك العنصر اللولبى الشكل المرسوم على شاكلة ثعبان قابع متحفز . والمسطح الثالث وهو عبارة عن نصفى هرمين من جهة اليمين واليسار ، أما الخلفية وهى المسطح الرئيسى فتتناثر بها خربشات كأنها الطيور تحلق فى فضاء المسطح . اللوحة بشكل عام حالة سكونية تتحرك فيها خربشات « الطيور » ويعطى الثعبان اللولبى الشكل إحساساً بالحركة ، وإن كانت هذه الحركة لا تستمر إلا فى الثلث الأخير من المسطح الثانى .

فى المسطح الأول تتحاور مجموعة المثلثات « السهام » الحادة ، ومجموعة الخطوط المتموجة اللينة ، فى إيقاع غنى . وتتحاور المساحات السوداء والفضاء المحيط بجوانبها . وينتج النغم الشكلى فى المحاورة اللونية بين الأسود والأبيض ، كما تحسه فى تلك الخربشات أعلى المسطح الرئيسى .



صورة فوتوغرافية للفنان محمود مختار



تمثال نهضة مصر : من حجر الجرانيت

من رواد الفن الحديث في مصر

محمود مختار

محمد صدقي الجباخنجي

هو رائد الحركة الفنية الحديثة فى مصر .

عاش حياته كلها للفن بعيدا عن الوظائف الحكومية ، وعمل باقى زملائه مدرسين للرسم وهم الذين كانوا أول دفعة تخرجت فى المدرسة المصرية للفنون الجميلة ، التى أنشأها الأمير يوسف كمال بحى درب الجماميز وفتحت أبوابها لتستقبل أول فوج من الراغبين فى دراسة الفنون الجميلة فى ١٣ من مايو عام ١٩٠٨ ، وعقد امتحان القبول ووقع الاختيار على ذوى المواهب الفنية التى أدهشت اساتذتهم الأجانب وزادتهم يقينا بأن مصر هى مهد الفنون فى العالم بأسره ، وأن الفنون المصرية هى اللغة المرئية التى أكدت وجود أول حضارة متكاملة للإنسان على سطح الأرض .

ولم تكد الدراسة تستمر عامين حتى أتم الرباعى الأول دراسته وهم محمود مختار ، ومحمد حسن ، ويوسف كامل ، وراغب عياد ، وتجمع لهؤلاء الفنانين الناشئين إنتاج وافر العدد من اعمالهم ، واغراهم تشجيع أساتذتهم على إقامة معرضهم الأول فى عام ١٩١١ وأسفر عن نجاح لم يكن متوقعا عندما افتتح المعرض فى بيت شيده تاجر العاديات « ناهمان » ليضم لفيفا من الفنانين الأجانب المقيمين فى مصر ، ولا يزال البيت موجوداً فى شارع شريف حيث يشغله ــ حالياً ــ بنك التصدير والاستيراد المصرى ، وكان من بين العارضين محمود مختار ، ويوسف كامل ، ومحمد حسن ، وعلى حسن ، وعلى الأهوانى ، ومحمد رائف ، وراغب عياد ، وأنطون حجار ، ومحمد إسلام ، وفريد نجم ، وتوفيق شارل ، ومحمد سامى ؛ وكانت أعمال مختار درة المعرض ومنها تمثال كاريكاتيرى لخادم مختار ، وباع ثمانى نسخ منه ويعرف باسم « ابن البلد » بسعر جنيهين ذهبيين لكل نسخة .

***

ولد محمود مختار فى ١٠ مايو من عام ١٨٩١ من أب كان عمدة قرية طنبارة ، بالمحلة الكبرى ، وانتقل مع أمه إلى قرية نشا ، من قرى المنصورة على أثر خلاف دب بينها وبين أبيه ، ثم انتقلت أمه إلى القاهرة للعلاج تاركة الصبى فى رعاية أخواتها ، وكان متعودا فى أصيل كل يوم الجلوس على شاطىء الترعة يلهو بصنع تماثيل صغيرة من الطمى . واصطحبه الشيخ محمد أبو غازى زوج خالته إلى القاهرة فى عام ١٩٠٢ ، بعد أن تعلم القراءة والكتابة فى كتاب القرية ، ليضمه إلى أمه ونصحها بالحاقه بالتعليم الابتدائى بالأزهر . ولم تمض فترة طويلة حتى أعلن عن افتتاح المدرسة المصرية للفنون الجميلة ، وكان يبلغ من العمر سبعة عشر عاما ، فتقدم إليها فورا واجتاز اختبار القبول بقدرته الفذة التى اكتسبها بالمران على تشكيل الطمى فى سنوات طفولته .

وبعد أن أتم دراسته بمدرسة الفنون الجميلة المصرية بتفوق شهد به أساتذته وشجعوه على السفر إلى باريس ، فأبدى رغبته للأمير الذى رحب بطلبه وأرسله على نفقته فى عام ١٩١١ قبيل إعلان الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٨) . وتفتحت أمامه آفاق جديدة للفن أضافها إلى عشقه لفن أسلافه متمثلا فى أبى الهول ، ذلك التمثال الضخم الذى يبعث فى قلوب الناظرين إليه الإعجاب والرعب ، واستطاع مختار بموهبته وذكائه أن يجمع بين الاتجاهات والأساليب المستحدثة وبين عراقة فن الأجداد فى تمثال « عايدة » الذى كان أول عمل فنى لفنان مصرى يعرض فى الخارج فى عام ١٩١٣ ويفوز بالتقدير والتعظيم على صفحات الجرائد فى باريس التى كانت مركز إشعاع للفنون الحديثة ومكان تجمع كبار الفنانين المجددين ، وفى تمثال « نهضة مصر » الذى عرضه لأول مرة فى صالون الفنانين الفرنسيين فى عام ١٩٢٠ فأدهش عقول من شاهدوه ببساطة وقوة المسطحات التى يتمثل فيها العنصر البنائى الفرعونى الطراز ، وبراعة الخطوط الرشيقة المنغمة التى استهوته فى الفن (الكلاسيكى) الإغريقى فى تمثال الفلاحة التى ترمز إلى مصر المتطلعة فى ثقة واعتداد بعد أن كشفت عن وجهها الحجاب الذى عزلها عن العالم مئات السنين . وتحمس الزعيم

تمثال أم كلثوم :
من الشمع الملون من مقتنيات متحف « جريفان » فى باريس

سعد زغلول لإقامة هذا النصب التذكارى لثورة ١٩١٩ فى القاهرة ، وطلب من ويصا واصف رئيس مجلس النواب اعتماد المال اللازم . وتم تشكيل لجنة استشارية بمرسوم ملكى ، واكتتب الشعب بدعوة أمين الرافعى صاحب جريدة الأخبار بعد أن أفسح صفحات جريدته لأقلام الكتاب والمواطنين المتحمسين ممن وجدوا فى هذا النصب ما يردد الدعوة إلى وحدة الصف فى مواجهة الاحتلال ، فكتب مجد الدين حفنى ناصف الذى شاهد التمثال فى أثناء دراسته فى باريس وقرأ ما كتبته صحافتها تمجيدا لفن محمود مختار ، وأعقبه الدكتور حافظ عفيفى وكان من بين أعضاء الوفد المصرى برئاسة سعد زغلول عند زيارته باريس للدعوة إلى القضية المصرية ، وأيد دعوة أمين الرافعى إلى الاكتتاب الشعبى ، وكتب ويصا واصف فى ٢ مايو ١٩٢٠ كلمة تضمنت ما شاهده من تماثيل مختار فى متحف الشمع المعروف باسم « متحف جريفان » فى أثناء توليه إدارة المصنع الفنى فى سنوات الحرب العالمية الأولى إلى أن عاد مديره الفرنسى بعد انتهاء الحرب فى عام ١٩١٨ ، وكانت منحة الأمير يوسف كمال قد انقطعت عنه فى تلك السنوات . وتبعه واصف بطرس غالى فى ٣ مايو مؤيداً اقتراح الدكتور حافظ عفيفى الذى عاد فكتب فى ٢٦ يوليو مقاله الثانى يثنى على أبناء الشعب من الطلبة والعمال البسطاء على ما تبرعوا به من قروش ويوجه اللوم إلى أولئك الذين يحبسون المال بأنهم يسيئون إلى سمعة مصر . .

وتوالت التبرعات من ٥٠ مليما و٢٠٠ مليم و ٦٠٠ مليم إلى خمسة وعشرين جنيها ، وتولى المتبرعون من البسطاء دعوة الأثرياء فى القاهرة والأقاليم للاكتتاب حتى بلغت جملة التبرعات ستة آلاف وخمسمائة جنيه .

وقرر مجلس الوزراء فى ٢٥ يونيو عام ١٩٢١ الموافقة على إقامة هذا النصب التذكارى تحت إشراف وزارة الأشغال ــ وكانت تتبعها الفنون الجميلة ــ واعتمدت له ثلاثة آلاف من الجنيهات فى عام ١٩٢٢ لقطع الأحجار ونقلها من أسوان إلى القاهرة ، واعتمد البرلمان ــ فى عام ١٩٢٤ ــ مبلغ اثنى عشر ألف جنيه ، غير أن مؤامرات تعطيل العمل بحجة إعادة النظر فى موقعه ــ وتزعمها المهندس صالح عنان وكيل وزارة الأشغال ــ أدت إلى التوقف أكثر من عام ونصف العام إلى أن انقشعت الغيوم فى عهد الوزارة الائتلافية التى رأسها عدلى يكن باشا ، ووافق البرلمان على تخصيص ثمانية آلاف جنيه أخرى ، واشترطت وزارة الأشغال ــ فى أغسطس عام ١٩٢٧ ــ أن يتم النصب التذكارى فى ثلاثة عشر شهرا ، ولكن مختار أتمه فى ستة شهور فقط ، وظل يترقب إزاحة الستار شهوراً إلى أن احتفل رسميا بإزاحته عنه فى ٢٠ مايو من عام ١٩٢٨ بعد وفاة الزعيم سعد زغلول فى عام ١٩٢٧ .

وفى عام ١٩٣٠ ، أقام مختار أول معرض شامل لأعماله فى باريس ، واستدعى على أثر نجاحه لإقامة تمثالى سعد زغلول فى القاهرة والاسكندرية . وعندما تولى إسماعيل صدقى رئاسة الوزارة فى عام ١٩٣٠ انشأ لنفسه حزبا باسم حزب الشعب والغى دستور

رياح الخماسين : تمثال من الحجر تتمثل فيه الحركة الديناميكية المعبرة فى بلاغة عن قوة الريح العاصفة ومقاومة الجسم المتماسك فى كتلة بنائية محكمة رمزا إلى المقاومة الشعبية فى صراعها ضد طغيان الاحتلال الأجنبى .

سنة ١٩٢٣ ، وعطل الحياة النيابية ، ومنع إقامة تمثال سعد زغلول مما اضطر مختار إلى مقاضاة الحكومة بعد أن أعد النماذج منذ إسناد التمثالين إليه فى سنة ١٩٢٧ .

وأثار قبول محمود مختار عمل التمثالين للزعيم سعد زغلول من أحجار جرانيت أسوان ــ أسوة بفنانى مصر القدماء الذين كانوا يصنعون منها تماثيل الملوك والفراعنة ــ ثائرة خصوم سعد فأقاموا العقبات التى حالت دون تحقيق هذه الرغبة .

وأصرّ مختار من جانبه على صنع التمثالين رمزا لكفاح سعد زغلول الوطنى الذى حشد إرادة الشعب المصرى بأسره ليحطم أغلال الاحتلال البريطانى بعد أن أعدّ لها الدراسات التحضيرية ورأسين لسعد زغلول للتمثالين . وفى تمثال القاهرة استعار مختار وقفة سعد عندما كنا نراه يلتقى بأفراد الشعب فى السرادق الذى يقام بجوار بيت الأمة مكان ضريحه الآن ، رافعا يده اليمنى وهو يقول : « اسمعوا وعوا : : » وكان يردد هذا النداء مرات إلى أن تهدأ عاصفة الجماهير التى كانت ترحب بمقدمه هاتفة بحياته والاستقلال التام أو الموت الزؤام . وأحاط القاعدة بأربع لوحات من النحت الغائر : الزراعة ــ الصناعة ــ وتحية أهالى الأقاليم للزعيم ــ والنيل . وأربع لوحات من النحت البارز : مصر تحيى سعد ــ والعدالة ــ والدستور ــ والإرادة . وتمثال الإسكندرية يمثل سعد ماشيا ومرتديا معطفه ، وعلى القاعدة تمثال الوجه البحرى من أمام ــ وتمثال الوجه القبلى من خلف ــ و١٣ نوفمبر على الجانب الأيمن من النحت البارز ــ وهتاف الجماهير على الجانب الأيسر من النحت البارز . والنصبان التذكاريان تمت سباكتها من معدن البرونز فى باريس ونصبا فى مكانها بعد رحيل محمود مختار عن عالمنا .

كان سعد زغلول يمثل آمال شعب مصر ويدفعه إلى الجهاد والاستمرار فى النضال . وكان محمود مختار يجد

دراسة لرأس الزعيم سعد زغلول

فى فنه الأداة لتخليد كفاح مصر بزعامة سعد، واعتزازه بقوميته، وجمال الحياة فى الريف المصرى.

وفيما رواه لى المرحوم محمود سعيد فى عام ١٩٥٧ أنه علم بمرض محمود مختار فى باريس وعلم أيضا بموعد وصوله إلى الاسكندرية فى الثانى من شهر مارس عام ١٩٣٤ فذهب إلى الميناء مع صديقه اليونانى المهندس جان نيكولايديس لاستقباله ولم يكن هناك غيرهما وأخذاه إلى فندق سيسيل للراحة، وأشار مختار إلى حقيبة صغيرة وطلب من سعيد أن يفضها فأخرج ما فيها من بين لفافات من ورق الجرائد فإذا به يجد فيها تمثالا صغيرا لجواد من الجبس، وقال مختار إلى سعيد: خذه هدية منى.

وكان سعيد سعيداً حقا بهذه الهدية ووضعها على «البيانو» ببهو الدور الأول فى قصره الصغير فى جناكليس حيث كان يعيش مع والدته وزوجته وابنتها نادية.. وذات مساء من عام ١٩٤٠ زاره (الملك) فاروق زوج فريدة (صافيناز) ابنة شقيقته من يوسف باشا ذو الفقار، وبعد انصراف فاروق وحاشيته تفقد سعيد التمثال فلم يجده، فاستجار بزوج شقيقته الصغرى حسين سرى باشا لكى يقنع فاروق بإعادة التمثال فى مقابل أى لوحة من لوحاته بديلا له.

وأضاف محمود سعيد: وإلى اليوم وبعد أن رحل فاروق عن البلاد لم يعثر على أثر لهذا التمثال..

وفورا تشكلت لجنة برئاسة المرحومة السيدة هدى شعراوى لتخليد ذكراه فى السابع والعشرين من مارس من كل عام بانشاء «جائزة مختار» للنحت، وكان موضوع المسابقة الأولى لعام ١٩٣٥ تمثال نصفى لمختار وفاز بالجائزة الأولى إبراهيم قطرى، والجائزة الثانية الأستاذ أنطون حجار، والثالثة كانت من نصيب أبو العيون، والأول والثالث كانا من طلبة الفائز الثانى مدرس النحت بكلية الفنون التطبيقية، وقدمت معرض هذه المسابقة الأولى الذى أقيم بفندق الكونتننتال بميدان الأوبرا على جريدة روزاليوسف اليومية فى ٢٩ مارس ١٩٣٥.

واستمرت المسابقة تقام فى كل عام تخليدا لذكرى مختار حتى عام ١٩٤٨ بعد وفاة السيدة هدى شعراوى بعام وكان موضوعها «تمثال نصفى لزعيمة النهضة النسائية» وفاز بالجايزة الأولى عبد البديع عبد الحى - وكان يعمل طاهيا بمنزلها قبل أن يتفرغ لفن النحت بتشجيعها - وفى سنة ١٩٤٩ تبنت مجلة المصور المسابقة الخامسة عشرة تكريما لذكرى مختار وكان موضوعها «الجندى المجهول فى حرب فلسطين» وفاز بالجائزة الأولى فتحى محمود، كما أقام محمد شعراوى نجل الفقيد مسابقة فى الموضوع نفسه، وفاز بجائزتها مصطفى نجيب.

وفى ٢٧ مارس عام ١٩٥٢ افتتح محمد رفعت (باشا) وزير المعارف العمومية متحف محمود مختار المؤقت الذى أعده الفنان راغب عياد مدير متحف الفن الحديث وفاء منه لزميله مختار. وكان المتحف يشغل ثلاث قاعات منعزلة فى حديقة المبنى العربى الطراز الذى كان يشغله متحف الفن الحديث بشارع قصر النيل رقم ٣ بجوار قصر محمد شعراوى (باشا) حيث كان يجتمع مع سعد زغلول وعبد العزيز فهمى لإعداد المذكرة التى تقدموا بها إلى المندوب البريطانى مطالبين بجلاء القوات البريطانية. وكان متحف مختار يضم ٥٩ قطعة.

عروس النيل:
رأس من البرنز

حاملة البلاص: تمثال من الحجر

وفى ٢٣ يوليو ١٩٦٢ افتتح متحف محمود مختار - بمناسبة مرور عشرة أعوام على قيام الثورة، وهو المتحف الذى أسندت وزارة الثقافة إلى المهندس رمسيس ويصا واصف تصميمه والإشراف على تنفيذه بحديقة التحرير بالجزيرة ليستوعب ما كان بمتحفه المؤقت إلى جانب ما أمكن التوصل إليه وإحضاره من باريس. وهناك ٢٣ تمثالا ضمن المقتنيات الخاصة فى القاهرة وباريس، وستة تماثيل مجهولة المصير، وخمسة تماثيل من الجبس ملك أسرة مختار، وتمثالان حطمهما بيده بعد أن عرضهما فى باريس، وتمثال بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، و٢٧ تمثالا بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وتمثالان بمتحف الشمع (متحف جريفان) بباريس أحدهما لسيدة الغناء العربى أم كلثوم والثانى لراقصة الباليه الروسية «أنا بافلوفا» التى اشتهرت برقصة موت البجعة، وتمثال عروس النيل الموجود بمتحف «جى دى بوم» بباريس ○

فخرى ابو السعود .. شاعر كبير مجهول!

شاعر قلق وفى قلقه شجن واضح

حديث الجمجمة بينه وبين شكسبير

المرأة والحب قليلان فى شعره

د . على شلش

يبقى من الخصائص السبع فى شعر فخرى أبو السعود : الشجن ، التفكير فى الموت ، الشعور بالغربة والتعاطف مع الحيوان والإنسان العاجز ، حب الطبيعة ، حب المرأة .

□ الشجن :

يسود تأملات أبى السعود فى شعره شجن واضح ، نراه فى كثير من قصائده . ومن ذلك ما يقوله فى قصيدة « الحسناء العمياء »

ما فى قلوب العالمين مودة
لذوى الشقاء وشيعة البأساء

ياربة القلب الحزين همومنا
لو تعلمين سوى وداؤك دائى

قلبى يكابد كل يوم ما أرى
فى سيمائك من أسى وغناء

وبمهجتى ـ قد عشت أصحبه ـ
لا يستطب لمثله بدواء

ويقول فى قصيدة « نعى هين » :
أقضى مع الناس عمرا خاليا صفرا
من الوداد كمن فى القفر يطويه

ويقول فى قصيدة « ياليل » :
ياليل هل لك دون صاحب ثقة
مُغْل لتدرك صافى الود فى الناس

فى وحدتى وسكون الكون لى طرب
ووحشتى فى الدجى ياليل إيناسى

ومع ذلك فهو ينكر على الشعراء ذلك الإلحاح على الحزن والشكوى . فهو يستهل قصيدة « تمادوا بشكواهم » قائلا :

لقد زهدتنى فى القريض معاشر
إذا نظموا فالحزن والهم والغما

يخال حياة الناس قارىء شعرهم
بلاء فلا نعمى هناك ولا رحمى

ويبدو أنه كان لوفاة أمه وهو يدرس بإنجلترا ـ فى سن الثانية والعشرين ـ أثر فى تقوية ذلك الشجن الذى صاحب شعره حتى نهايته ، فقد كتب فى رثائها ثلاث قصائد مبكرة نشرها فى سن الثالثة والعشرين وهى على التوالى : ياليتنى ، نعى هين ، ذكرى العام .

احمد حسن الزيات

يقول فى « ياليتنى » :

لولا حذارى أن يفجعها الأسى
ويؤودها صرف الحمام المعتدى

ويزيدها شجنا على أشجانها
لوددت لو عاشت وكنت أنا الردى

ويقول فى « نعى هين » :
إن الزمان رمى كبرى مصائبه
فما أبالى جديداً من غواشيه

مضى الذى حطمت قلبى منيته
ومن وددت بروحى لو أفديه

□ التفكير فى الموت :

ويتصل ذلك بالشجن العام الذى يغلف شعر أبى السعود كما يتصل بميله نحو التأمل . بل إنه يتناول الموت فى إحدى قصائده ويجعله موضوعا وعنوانا لها ـ يقول مخاطبا الموت :

فأنت ـ وإن غلت المنى ـ أطيب المنى
وفيك نعيم المرء أى نعيم

وفى قصيدة « سأجىء هذه الدار » يزور مقبرة يسميها « وادى المنون » فيتأمل ما يلفه فيها من صمت وظلام ، ولكن زيارته تطهر نفسه وتذكره بعبر الدنيا والحياة ، فيعلن أنه سيجىء تلك الدار يوما لاحقا ، ويخلف الحزن فى القلوب وتفرُّفى تلك الغيابة ـ كما يقول ـ أعظمه ليطل ذاك البدر فوقه زاهيا بحلو سناه .

وفى قصيدة « شتى شخوص » يود لو كان قد عاش فى الماضى أو لو يعيش فى المستقبل لأن عمره رهين بالملمات كما يقول :

ليس يروى غلة من ظامىء
هام باستيعاب حسن الكائنات

وينهى القصيدة بقوله :

ليت لى عمرا فعمرا علَّنى
تصحب الدهر لزاما خطواتى

وفى قصيدة « الجمجمة » يدير حوارا مع جمجمة « شوهاء حائلة الألوان نكراء » وينهيه بقوله :

قد أسكت الموت أصداء الحياة بها
وللرياح بها إن نُحْنَ أصداء

ولا يبدى الشاعر فى هذا كله أى اعتراض على الموت ، فهو مؤمن بأنه نهاية محتومة . بل إنه يبدو متدينا كما بدا فى شعره متمسكا بالقيم الأخلاقية . ولعل أبلغ الأمثلة على ذلك قصيدته « شعاع الغروب على المسجد » وقصيدته « رقيب » التى صور فيها رقابة ضميره على حركاته وسكناته .

□ الشعور بالغربة والتعاطف مع الحيوان والإنسان العاجز :

وليس المقصود بالغربة هنا البعد عن الأهل والوطن فحسب ، وقد جربها أبو السعود على هذا النحو ، ولكن المقصود هو البعد عن الواقع والصدام مع مفرداته ، وهو أمر واضح فى كثير من قصائد الشاعر يفرز القلب والرغبة فى الانطواء والهروب من الناس إلى الحيوان أو الطبيعة .

يقول فى قصيدة « السجينة » التى صور فيها صراعه مع « نفسه »

نعيش كأننا اثنان لم يتعارفا
وما لهما فى الدهر شمل يؤلف

ظلمتك خدنا صاحبا وظلمتنى
نَعَلَّ فراقا آتيا هو أنصف

ويقول فى قصيدة « رويدك قلبى » :

وأحيا غريبا طول عمرى مفردا
رجعت إلى مصر أو تناءَيْت عن مصرا

وإذا كان الشعور بالغربة يفرز شعورا بالقلق فقد كان أبو السعود شاعرا قلقا لا يستقر له قرار . وتكشف قصيدته « رحلة ما تنقضى » عن ذلك الشعور بالغربة والقلق . فهو يصور فيها حبه للسفر والمخاطرة وكرهه للاستقرار والدعة .

ما طول لبثى فى ديار قرار
والنفس تائقة إلى الأخطار ؟

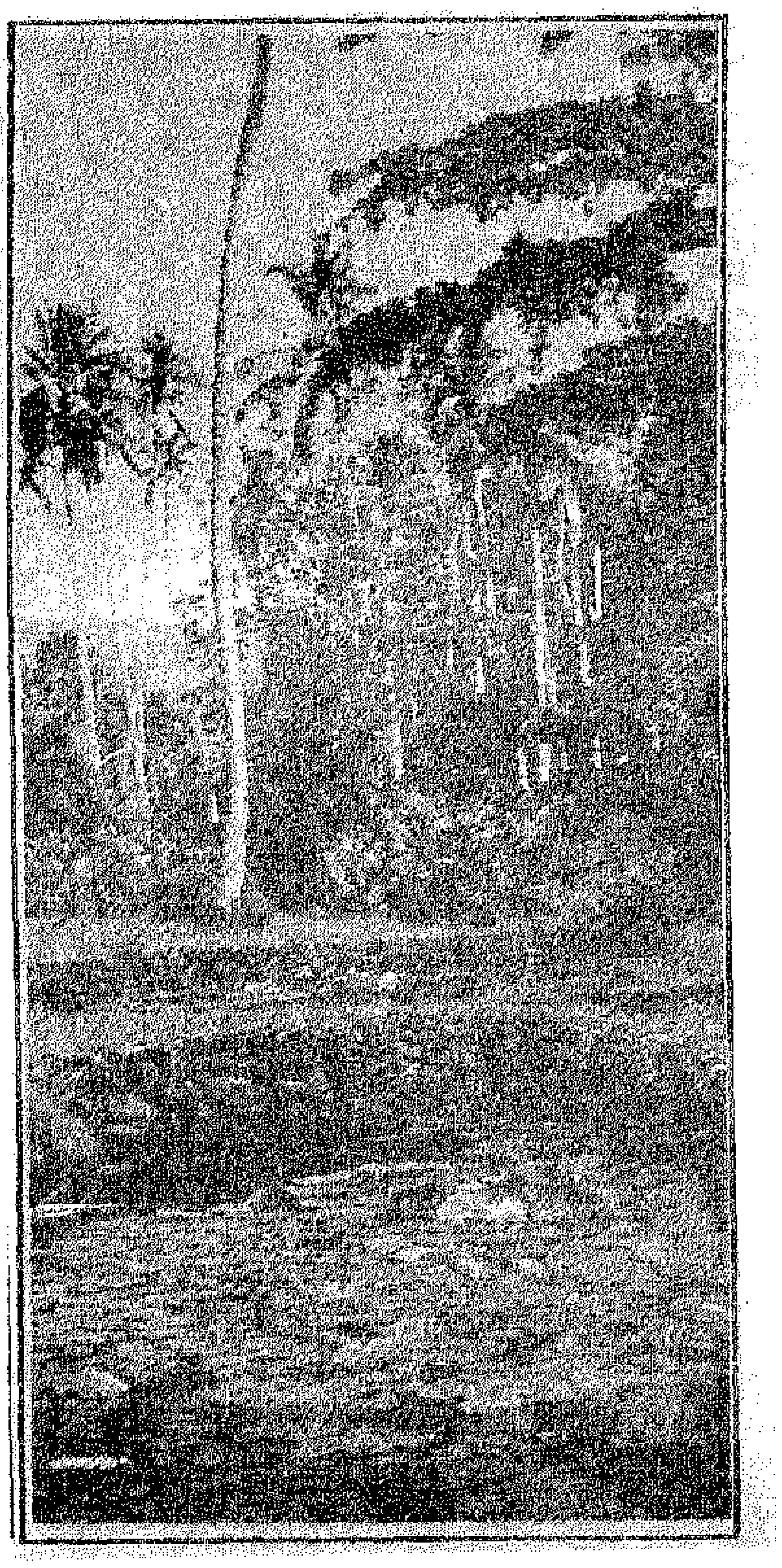
إنى سئمت لطول لبثى موطنى
ورغبت عن خدنى وعفت جوارى

ومللت نفسى إذ غدت وكأنها
دثر من الأطلال والآثار

ويختتمها بقوله :

ياليت عمرى رحلة ما تنقضى
موصولة الأسفار بالأسفار

لا أصطفى وطنا ولا آوى إلى
دار فهذا الكون طرا دارى



ويقوده هذا الشعور بالغربة والقلق إلى الهروب فى كثير من الأحيان إلى دنيا الحيوان أو الإنسان العاجز فيبدى تعاطفا كبيرا مع الحيوان والعجزة :

يقول فى قصيدة « القطة »

أحببت فيها صورة من نفسى
وكل مخلوق وكل جنس

ويقول فى قصيدة « فى حديقة الحيوان » مصورا غربة الحيوانات

تجرعت الذُلَّين سجنا وغربة
فوا رحمتاه للبرىء المعذب

ولو كان هذا الكون طوع إرادتى
لما ذاق طعم الضر ساربُ جنْدب

ألا ليت قلبى جنة تسع الورى
تميس بمخضل من العيش طيب

ومن دنيا الحيوان ينتقل الشاعر إلى دنيا الإنسان العاجز . فقد شدته شخصية الأعمى بوجه خاص واستثارت عاطفته فكتب ثلاث قصائد هى على التوالى : تمثال الأعمى ، الفتى المقرىء ، الحسناء العمياء ، وفى هذه القصائد الثلاث الجيدة التى لم يسبقه إلى موضوعها شاعر فى العصر الحديث صور أبو السعود عجز الإنسان وعطفه عليه .

يقول فى مستهل قصيدة « تمثال الأعمى » :

بسط الكف وثَنَّى بالقدم
وابتغى السمى فأعيا فوجم

وانحنى معتمداً عكازه
علها تهديه فى تلك الظلم

مرهفا أذنيه لو أسعدتا
فاغراً فاه وهل يهديه فم ؟

ويقول فى قصيدة « الحسناء العمياء » مصورا عينيها :

نجمان لو منحا الضياء تألقا
عن فرط حسن أو غريب ذكاء
طفئا فلا مذكٍ لنورهما إلى
يوم انطفاء الأنجم الزهراء
ه'جا من الأشجان بى ما لم يكن
ليهيج لحظ الأعين النجلاء

لت السنى من مقلق وإن يكن
لم يبق منه اليوم غير ذماء
كان الفدى لهما فتسعد روحها
من بعد طول الهم والبرحاء

□ حب الطبيعة :

وهو حب تقوده الغربة اليه . إذ يتعلق بالطبيعة كلَّما نفض يديه من واقع البشر ، أو رام الفرار منه ، فكأن الطبيعة هنا ملاذ يلجأ إليه الشاعر كلما أثقلت عليه الحياة والهموم . ولا شك أن حبه للسفر وتنقله فى أوربا بين إنجلترا وفرنسا ، قد نبهاه إلى سخاء الطبيعة وجمالها فى تلك البقاع ، أو قوّيا فى نفسه حب الطبيعة الذى بدا أيضا فى قصائده الأخرى عن مصر ولا سيما عن البحر فى الاسكندرية . .

يقول فى قصيدة « منظر لا متاع » مصورا حبه للطبيعة وشعوره بالغربة معا :

حسن الطبيعة خير ما متعته
فى عالم لم آته متخيرا

ويقول عن البحر فى الإسكندرية فى قصيدة « جيرة محمودة » مشيرا إلى الطبيعة كتعويض عن الشعور بالغربة :

وتخذت هذا البحر جاراً لى إذا
ما عفت جارا أو مللت قرينا
وحمدت خيرته وثرثرة له
دوما تداول مسمعى رنينا

ويقول فى قصيدة « الذكر » :

حسن الطبيعة إلف فى الفؤاد له
عهد بقلبى باق لا أضيعه
من رام صافى ود غير ذى كدر
ففى الطبيعة للوراد مشرعه

بل يقول فى قصيدة « غب سماء » مصورا قيمة الطبيعة ودورها فى الشعر :

هى شعر الوجود أحر به
أن يلهم الشعر أنفس الشعراء

خير ذخر للنفس ديوان شعر
قد حوى حسن هذه الأشياء

وهو يصل في حبه للطبيعة إلى درجة الحلول فيها كغيره من الشعراء الرومانتيكيين . ففي قصيدة « الياسمين » يقول :

ولو أستطيع وفاء لها
إذا الموت أوهن منها العرى
سكبت عليها حرار الدموع
وفاء ولم أرني مكثرا
على كل واحدة دمعة
تشيع حسنا لها غيرا
وجمعتها زهرة زهرة
وأودعتها القلب مستأثرا

الطبيعة عنده تغني عن الكتب ، لأنها هي نفسها كتاب كبير مفتوح ـ كما يقول في قصيدة « في الخريف » التي كتبها في إنجلترا :

ورفيقي في السير سِفْر بكفي
لم أطالع مما يحدِّث سطرا
من تهادى سفر الطبيعة مبسو
طاً إليه فكيف يحفل سفرا

□ حب المرأة :

كان الشاعر أقل شعراء جيله ، رومانتيكين وغير رومانتيكين ، تصويرا لعلاقته بالمرأة وحبه لها ، ومع ذلك فله ثلاث قصائد في الحب هي على التوالي ذهب الشباب ، الذكر ، البعاد ـ وفي القصيدتين الأولين ذكر عابر لجمال حبيب انقضى أو حبيب قديم يخاطب صوته من الماضي . وفي القصيدة الأخيرة وقوف عند الحبيبة وتصوير للبعاد . ويستهلها بقوله :

آه ما أعذب البعاد وإن أز
رى عليه من قبلنا العاشقونا

ثم يستمر على هذا النحو فيعدد فوائد البعاد في إذكاء الحب وإحياء الولاء المكنون وبعث الأشواق ثم يحيِّي العهود الدفينة ، إلى أن يقول :

حبنا من صفاته أنه برٌّ
وثيق الزمام يعلو الظنونا
وأحب الأيام عندي ما أز
قب فيه لقاءك الميمونا

حتى ينتهي إلى بيت القصيد في النهاية قائلا :

ما أحب الهوى افتقادا ووجداً
نا وقربا حينا وبعداً شطونا

ويبدو أنه كان على علاقة حب بزوجته الإنجليزية قبل الزواج ، وأن القصيدة كتبت في لحظة من لحظات البعاد ، ولكنه لم يعد إلى موضوع المرأة والحبيبة بعدها ، وكان في السابعة والعشرين يوم نشر هذه القصيدة الأخيرة .

هذه الخصائص السبع التي نلتقي بها في شعر أبي السعود تشكل كما قلنا مزاجه الرومانتيكي ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان إمام العبد من أتباع شاعر النيل حافظ إبراهيم زعيم البؤساء في المحروسة . . . والتلذذ بالبؤس نعمة لا نقمة . .

وقد كان إمام العبد يجد لذة في بأسائه ، فلا يغضب ولا يثور ، ويرضى بقسمة ربنا .

والمشي طول النهار كان متعة لهؤلاء التائهين في الحياة ، عندما كانت شوارع القاهرة ذات أرصفة ، فكنت ترى إمام العبد في باب الخلق ، أو ميدان العتبة الخضراء ، أو في ميدان الأوبرا . وقد تراه قد اخترق وسط المدينة إلى مقهى بار اللواء وهو يبحث عن شيء مفقود . . ثم يعود مرة أخرى إلى باب الخلق عن طريق شارع حسن الأكبر .

كان شاعراً بائساً هكذا كما خلقه الله . . . وجه أسمر وعينان لامعتان ضاحكتان ذكيتان ، وثغر باسم يكشف عن أسنان ناصعة البياض ، وملامح مسترخية هادئة لا تحمل للحياة هماً .

صدر له ديوان في بضع صفحات . أهمله كل النقاد ، ولم يقرأه أحد من القراء . . ثم نسيه الزمان ولم يعترف به أحد .

يكفي أن تعرف أنه إمام العبد وأنه شاعر وأنه مع حافظ بك إبراهيم . . . ماذا يريد بعد كل هذا المجد ؟

إنه دائم البحث عن الضائع المفقود منه ولو للحظة واحدة من حياته ، وهو . . حافظ بيه .

دائماً يصيح :
ـ جرسون . . أين حافظ بك ؟
ودائما يسمع :
ـ شرب القهوة . . ومشى
وكان دائماً يعبث بأنامله في شعر رأسه المجعد ويقول لنفسه :
ـ مشى . . إلى أين ذهب ؟ هذا الرجل لا يستقر في مكان .
وأخيراً يجد حافظ بك في مقهى من مقاهيه التي كان يرتادها ، ويسمعه غاضباً مؤنباً :
ـ أين أنت يا إمام ؟
ـ أنا . . لقد حفيت أقدامي من باب الخلق إلى بار اللواء وأصبحت أركب نصف نعل في حذائي كل أسبوع بسبب اللف والدوران وراءك .
ويضحك حافظ إبراهيم ويقول :
ـ اجلس . . لك نصف نعل كل شهر يا إمام .
ثم يمد إمام العبد يده في صمت إلى الأطباق الموضوعة على المائدة ويأكل حتى يأتي عليها جميعاً ، ويخرج ورقة من جيبه ويقرأ في إنشاد منغم . . ولا يلبث شاعر النيل أن يقول له :
ـ من الذي كتب لك هذا الكلام الفارغ ؟
ـ شعري أنا كلام فارغ يا حافظ بك ؟!
ـ ومن قال لك إنه شعر . . إنهم يضحكون عليك يا إمام .

كان حافظ يتسلى بإمام العبد ، وقد رآه يوماً في الصيف بغير ربطة عنق ، وقد فك أزرار قميصه الأبيض ، فبدت رقبته السمراء وجزء من صدره وكأنها ربطة عنق سوداء فسأله :

ـ من الذي مات لك يا إمام حتى تلبس كرافتة سوداء ؟

وكان إمام العبد يتسلى ـ أيضاً ـ بحافظ إبراهيم . . . . وقد اعتاد حافظ أن يركب عربة حنطور مع حوذي معين يأتي إليه في نهاية السهرة في أي مكان من الأماكن التي يرتادها . ويبحث عنه حتى يجده ، وينتظره حتى يفرغ من أحاديثه التي لا تنتهي .

وكان إمام العبد يعرف هذه الحقيقة ، وعندما يلمح الحوذي قادماً يتسلل من المجلس . ويركب العربة لتوصله إلى بيته في حواري شارع محمد علي . ويوهم الحوذي أن هذه هي أوامر حافظ بك . .

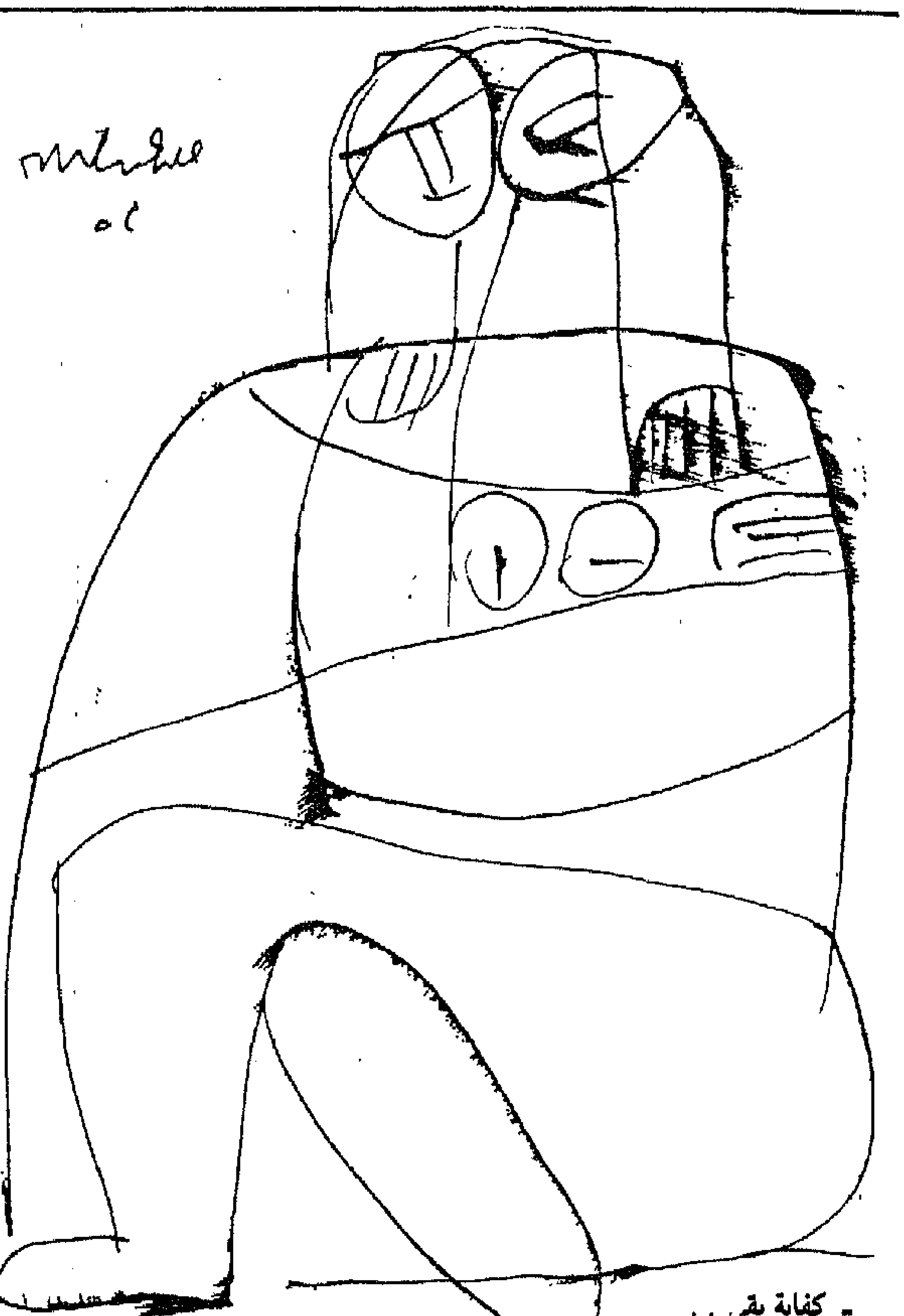
وضج حافظ إبراهيم من تأخر الحوذي كل ليلة فسأله :
ـ لماذا تتأخر في الحضور هذه الأيام ؟ ما الذي يؤخرك ؟
فقال الحوذي :
ـ الرجل الذي أوصله كل ليلة بناء على أوامرك إلى بيته في حواري شارع محمد علي يا سعادة البك .
ـ من ؟
ـ إمام العبد . . صاحبك الذي لا يفارقك ●

ان ... تحبـــوا

محمد محمود عبد الرازق

اخيرا . . استطاع ابى ان يحصل على شقة فى مصر . لم تكن شقة بالمعنى المتعارف عليه . كانت حجرة فوق السطوح . حجرة نظيفة ملحق بها حمام ، تمتد أمامهما صالة صغيرة . فرشت الحجرة بفرش جديد . السرير خشبى وليس نحاسيا ، ودولاب وترابيزة وثلاثة كراسى وحصيرتان لامعتان . العمارة التى تسلقتها حجرتنا مكونة من خمسة طوابق . رغم المساحة الشاسعة للسطوح ـ التى تمثل حجرتنا علبة صغيرة ملقاة على السلم المؤدى اليه ـ كان الطابق يكون شقة واحدة . الشقه لها ثلاثة أبواب : بابان على الجانبين يتكون كل منهما من ضلفتين . وباب فى الوسط له أربع ضلف . لم ألحظ فتح أحد الأبواب الجانبية إلا يوم التنظيف . كانت ضلفة واحدة من الضلف الأربع للباب الأوسط تفتح ، ليخرج ويدخل أولاد وبنات أكبر منى وأصغر ، فى ملابس نظيفة : بنطلونات قصيرة . وأحذية وصنادل لامعة ، وفساتين محبوكة . . على المقاس بالضبط ، كثير منها لها أحزمة فى الوسط ، وجرسانها حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء ورمادية وبيضاء ، لها زراير أو ياقة على هيئة سبعة . كانوا يذهبون إلى المدارس . وأراهم عائدين منها بشنط جلدية يحملونها فى أيديهم وعلى ظهورهم . فى المدارس قالوا لأبى إن ميعاد التقديم قد فات ، وإن على أن انتظر للعام القادم . انتظرت أن يكلمنى أحدهم . خاصة هؤلاء البنات البيضاوات اللاتى يسكن فى الدور الثالث . لكن الجميع كانوا يتجاهلوننى . بعضهم ـ رغم أنه كان يكبرنى سنا ـ يتحاشانى . عندما أقابله على السلم يسرع فى قفزه ، أو يلتصق بالحائط حتى أمر . وعندما أنظر اليه متوددا كان يجفل . فى بلدنا كنا نسكن فى شقة مثل هذه الشقق . صحيح أنها لم تكن بنظافتها . ولم يكن بها راديو كبير مثل هذا الراديو الذى أراه متربعا على رف عال ، ومرتديا حلة بيضاء يخرج منها زراير ، وتحته مفرش مشغول . صحيح أن الأثاث هنا يبرق ، وأننى أشتهى النظر اليه كلما سنحت الفرصة ، وأن لديهم سفرة كبيرة يلتف حولها أكثر من ثمانية كراسى ودولاب به صينى وأكواب ، وآخر منخفض وان كان يعلو عن ارتفاع الترابيزة وعليه رخامة طويلة . كل هذا كنت أراه بوضوح عندما يفتح الباب الكبير على مصراعيه يوم التنظيف . كما أرى بابا زجاجيا يطل على بلكونة واسعة أكبر من حجرتنا وأطول . هذه البلكونات التى أرى بعضها من السطح تطل على حديقة العمارة . الحديقة بها أشجار مانجو عالية ونخلتان . هذا ماكنت أستطيع أن أراه من السطح . ولابد أن الأشجار الكثيفة تخفى تحتها أشجارا أصغر منها من أنواع مختلفة : برتقال أو يوسفى أو جوافة . كما أن الحديقة لابد مقسمة إلى أحواض صغيرة دائرية ومستطيلة تزرع بها الخضروات والورود . . وأن سورها تفترشه وتنثر عليه أوراقها وزهورها شجرة من الأشجار المتسلقة ذات الأزهار البيضاء أو الحمراء . كانت حديقة صغيرة بالنسبة لحجم العمارة تمتد بطولها . أما عرضها فلم يكن كبيرا . صحيح أن لديهم غرفة جلوس مذهبة ، كنبتها كبيرة جدا ، وكراسيها عالية عالية تتوسطها ترابيزة من الرخام الثقيل الذى يتحمل الوقوف عليه دون أن ينهار بك مخلفا رملا وزلطا وأسلاكا . لكن شقتنا فى بلدنا كانت مكونة من أكثر من حجرة أيضا . وكان عندنا صينى تضعه أمى فى دولاب الملابس وكان عندنا حجرة جلوس وسجادة . ومازال عند أبى مسدسا . وكنت ألعب مع أولاد الجيران . وكانوا يحبوننى ، ويسموننى الشاطر حسن . كنت أذهب اليهم فى دورهم ويأتون إلى دارنا . والولد عبده كان عندهم سفرة كبيرة ، لكنهم لم يكونوا يأكلون إلا على الطبلية . كانت أمه تجلس على السفرة وهى تقطف الملوخية وتقرن البامية . وكانت أخته تجلس أمامها تستذكر دروسها . وحسنين كان لديهم جرامافون يضعون به أسطوانات سوداء كبيرة ، فيخرج من بوقه الكبير أصوات عبد الوهاب وأم كلثوم وليلى مراد . ورضوان كان لبيتهم حديقة بها شجرة جوافة وعشة للفراخ . وكنا فى موسم « المخيط » ندهن الأعواد الصغيرة بالثمار المخاطية ونضعها فوق شجرة الجوافة فى أماكن عالية نراقبها بحرص حتى اذا ما حط عليها عصفور ، صعدنا لتخليص رجليه ووضعه فى عبنا . واذا عضنا الجوع انقضضنا على حوض البقدونس الصغير كالجراد . ولا نعدم وجود ولد فتان بيننا ، يتسحب الى أم رضوان ، فتخرج مولولة قاسمه بأغلظ الأيمان أنها ستقول لأمهاتنا ، لأن هذا لايرضى احدا . لكنها لم تكن تقول شيئا . وذات يوم هبت ريح قوية أسقطت عودا من العيدان المدهونة بالمخيط . لم تكن فى موسم المخيط . جرينا اليها لنعرف هل جف سائلها أم مازال محتفظا بقوامه اللزج . فوجدنا عصفورا جافا مسمرا به . حاولنا انتزاعه فتمزق فى أيدينا . وقفنا أمام الموت القاسى مشدوهين . الموت عطشا . . الموت جوعا . . الموت فى القيد المخادع وسط الثمار وتحت الماء . عندما عاد موسم المخيط لم نفكر فى أن نلعب هذه اللعبة . لم نقل شيئا . كان اتفاقا صامتا . ويبدو أن كل واحد منا كان يشعر بأنه المسئول وحده عن هذا الجرم . كرهت حتى الآن أكل المخيط أو صيد العصافير بأية طريقة . ومازلت حتى الآن أحلم بقبض رمال الشاطىء على قدمى قبضا هينا دافئا مرعبا حتى الموت . . بخوضهما فى أحواش طينية قطوفها دانية ، لكنى لم أفلح فى الإمساك باحداها حتى سقطت كجذع شجرة خاوية ، والتصقت رأسى بالبركة الطينية ، وجفت البركة وتشقق طينها ومازلت ميتا جافا ، تماما كما شاهدنا العصفور . .

غدا سوف ألعب مع هؤلاء البنات البيضاوات ذوات الأحذية السوداء اللامعة ، والجوارب البيضاء القصيرة . غدا سوف أستضيفهم فى سطحنا الواسع المبلط ببلاط كبير ، ونلعب فوقه كافة الألعاب . وسوف يرين أنى أعرف ألعابا كثيرة ، وأن لدى كراسة رسم ، وعلبة ألوان مرسوم عليه كلب ، وعلب كثيرة وزجاجات فارغة ، وصندوق أحذية أضع فيه كل هذا . لابد أن أباءهن سوف يتعرفون على أبى ، وأن أمهاتهن سوف يكن صديقات لأمى . وأننى سوف أدخل هذه الشقق التى يقولون إن بها مراوح كهربائية تحيل قيظ الصيف الى نسمة طرية . لكن وجدت أمهاتهن يتجاهلن أمى . كانت أمى عندما تجد إحداهن واقفة على الباب تصبح عليها . فيرددن بصوت خافت وفتور وهن ينظرن إلى جهة أخرى . نظيفات مثل زوجة بنايوتى وبناته وأخت زوجته التى تزوجت ممدوح افندى . يرتدى ملابس زاهية جميلة مثلهن وأحذية وشرابات طويلة . أمى أيضا عندها ملابس مثل هذه وأحذية وشرابات . لكنها لا تلبسها كثيرا . تظل مركونة فى الدولاب الى أن تضيق الفساتين عليها وتنحسر . أحيانا تذهب الى الخياطة لتوسيعها ثم تركنها من جديد . تلف نفسها بالملاءه ـ عند الخروج ـ على جلباب البيت . لا فرق بين جلباب البيت وجلباب الغيط اعتادت امى أن تصعد فى صمت ، وتهبط فى صمت . أبى كان مشغولا دائما . الأمل فى يوم العطلة . يوم العطلة يجلس معنا ويضحك ، ويأكل صحن بصارة برغيفين . . .



- كفاية بقى . .
- طب عشان خاطرى

باسما :

- كفايه يا شيخة
- دى وبس

يضحك :

- د أنا كلت رغيفين

تزعل أمى :

- أنت ها تعد . . تبقى مش عاجباك .

تروق سريعا :

- خد حتة بصلة تفتح نفسك

كان أبي زينة حارتنا . الطربوش المعوج على جنب ، والبدلة والقميص المنشى ، والرائحة التى تفوح من على بعد عند مقدمه . كانوا يتوددون اليه ، ويشيدون بطيبته . كان أبي زينة رجال هذه العمارة أيضا . أغلبهم ذو وكروش ، ويضعون نظارات طبية ــ وليست شمسية أنيقه مثل أبي ــ على عيونهم . ويعبسون وهم صعود ويعبسون وهم هبوط . عاش أبي فى هذه الحجره قبلنا زمنا . عندما دخلناها وجدناها مفروشة ونظيفة . قال أبي : البركة فى عم على . كان عم على فراشا فى الوزارة . لا يجلس ــ هو أو غيره من الذين كان يرسلهم أبي ببعض الأشياء الى البيت ــ فى حضرته . كانوا يطرون أبي ويثنون عليه أمام أمى كثيرا . وكانوا يسموننى : « البيه الصغير » . يبدو أن أبي قوبل بمثل ما قوبلت به أمى . كان يصعد صامتا ويهبط صامتا . لكنه كان شامخا ، تعطر رائحته الأدوار كلها أثناء مروره .

كنت أجرى وألعب وحدى فى السطح . وأحيانا أصنع حرائق صغيرة ــ عندما لا تكون أمى فى البيت ــ واضع فى الحرائق طلقة أو طلقتين من مسدس أبي ، وأهرع إلى آخر السطح انتظارا للفرقعة المدوية ، لكنها لم تكن تفرقع . حفظت كل معالم العمارات التى تحيط بنا . أغلبها عمارات منخفضة عنا ، لكن ما إن تعبر الشارع المواجه للحديقه حتى ترتفع عمارات شاهقه تحجب عنك رؤية ما وراءها . ماذا لو ذهبت فى نزهة استكشافية خلفها ؟ رغم نصائح أمى بعدم الابتعاد عن باب العمارة ، وتوصياتها لعم عبده البواب بملاحظتى أن ابتعدت . كانت أمى تقول إنهم فى مصر يسرقون الأولاد ، ويعلمونهم النشل فى الترام والأتوبيسات ، ويقطعون أيديهم وأرجلهم للتسول بهم ، وينقلونهم الى بلاد أخرى للخدمة فى بيوتها . أردت أن أتعرف على الشوارع والحدائق التى أراها من السطح . أردت أن أعرف ما وراء العمارات الشاهقة . فى كل يوم أقطع مسافة أطول من التى قطعتها فى اليوم السابق . عندما أشعر بأنى ابتعدت كثيرا عن معالم المسافة السابقه يسقط قلبى ، وأسرع فى طريق عودتى . يظل قلبى ينتفض إلى أن ألمح معلما من المعالم التى ألفتها فى رحلاتى . أحيانا كنت أدخل شارعا غير الشارع . أو حارة غير الحارة ، فالوص . وأظل أكتم فزعى داخلى إلى أن أهتدى إلى طريقى . أحيانا أسأل النسوة حاملات الخضار والبقالة أو الذين يصطحبون أطفالا ، أو أصحاب الدكاكين الذين تبدو عليهم الطيبة ، فيدلوننى على الطريق . لم تقل لى احداهن : تعال معى . ولم يشممنى أحدهم شيئا ثم يحملنى فاقد الوعى ، وعندما أفيق أجد نفسى فى عشة بأرض مهجورة ، تسكنها القرود والنشالات . كن يصفن لى الطريق ويتابعن سيرهن . وأحيانا يترقبن سيرى إلى أن أتجه الاتجاه الصحيح . كنت أتعرف ــ معرفة حميمية ــ على الشوارع والميادين والمساجد والكنائس وقسم البوليس والأسواق والمستشفى وأقرأ اللافتات : الدكتور والمحامى والمصور وترزى عربى وافرنجى وبقالة الأمانة ومخبز شاهين وصالون حلاقة الكمال لصاحبه كمال محمد كمال ومحلات منى فاتوره ومقاهى وبارات وكازينوهات وسينمات . كنت أسأل أمى عما يستعصى على . عما يقصدون بكلمة : « منى فاتوره » . كنت أقرأها « منى » على اسم جارتنا الرضيعة فى بلدنا . و« قره قولى » و« أدب خانه » و« حاتى الملوك » . الحيطان أيضا كانت مملوءة بالكتابة . أغلبها اسماء ناس تسبقها كلمة : « انتخبوا » . قرأت الكلمة : « أن . . تحبوا » . ليست المشكلة فى عدم وضوح نقطة الخاء . يبدو أن المشكلة أنى لم أكن أراها ، لأنى لم أكن قد عرفت بعد معنى الانتخابات والناخبين . لكنى كنت أعرف معنى الحب : أن . . تحبوا رجب الصعيدى . أن تحبوا كامل القفاص . حبيب الملايين عبد العاطى مرسى . ابن الدايرة حسنين أبو العلا . سألت أمى عن معنى : « الدايرة » . نهرتنى . أقسمت لها أنى قرأتها على الحيطان . قالت : أولاد لا يستحون . أصبحت قراءة هذه الأسماء هى متعتى الخاصة . مسالة صغيرة واجهتنى : لماذا يشبكون الكلمات هنا ؟ . . « ان » كلمه . . و« تحبوا » كلمة أخرى . فى البداية قلت إن الخطاط لا يعرف الأصول . لكن الخطوط الجميلة صفعتنى . من غير المعقول أن يكون أصحابها لا يعرفون الكتابة الصحيحة . ومن غير المعقول أيضا أن يكون الجميع على خطأ . يبدو أنهم يكتبون هكذا فى مصر . عندما أدخل المدرسة هنا سوف أتعلم طريقة الكتابة المصرية . وهكذا حل اللغز الأول فى سهولة . أما اللغز الثانى فقد استغرق بعض الوقت : ما أسباب هذه الدعوة للحب ؟ . . وهل كل شخص هنا من المفروض أن يكتب اسمه على الحيطان ، ويدعو الناس إلى حبه ؟ . . غير معقول . فالبيوت كثيرة . ولا يمكن أن تكون هذه الأسماء المكتوبة على الحيطان ، هى أسماء كل سكان العمارات الشاهقة والبيوت الواسعة . لابد أن أصحاب هذه الأسماء غرباء مثلنا . عندما وصلت إلى هذه النتيجه اتضحت الرؤية . غرباء فى مدينة كبيرة لا يعرفهم أهلها . وعليهم أن يعرفوا أهلها بهم ويدعوهم إلى حبهم . لكن من يكتب لهم كل هذا ؟ لابد أن عندهم عيالاً كباراً وأقارب يشترون البوية ، ويتقنون الكتابة . ومن لأبى ؟ . . ليس له سواى . هو مشغول فى عمله . وحتى لو لم يكن مشغولا ، فمن غير المعقول أن يكتب الأفندى على الحيطان . علىّ إذن أن أقوم أنا بهذه المهمة . طلبت من عم على أن يساعدنى . كان عم على عجوزا يتهته ، فلم يفهم عنى ولم أفهم عنه . ومن يدرى ؟ . . ربما لا يعرف الكتابة . فى الأيام التالية كنت أملأ جيوبى بالطباشير الملون ، وفى يدى قطعة كبيرة من الحجر الجيرى . كنت قد عزمت على ملء الشوارع المحيطة بنا بأسم أبى . أن أدعوهم إلى حبه . بعدها لن يصبح أبى غريبا . سوف يكون معروفا لدى كل الناس . وألعب أنا مع البنات البيضاوات ●

أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة

هانى الحلوانى

أثبتنا فى المقالين السابقين أن فيلم العزيمة لا يعتبر بداية التيار الواقعى فى السينما المصرية ، إذ إنه لا يكفى أن يقدم فيلم ما الحارة المصرية بكل أنماطها الشعبية ليصبح واقعياً وإلا حق لمحمد كريم أن يعترض ، مدعياً أنه رائد الواقعية الأول . وحيثياته فى هذا الادعاء أنه أول من قدم القرية المصرية بكل متناقضاتها وصراعاتها الطبقية وغير الطبقية . إلا أن هناك بديهية تقول إن الفن ليس محاكاة للواقع ، بمعنى أنه ليس إعادة نقل لهذا الواقع أو إعادة تصوير للطبيعة ، بل التعبير عن آمال الإنسان التى قد تأخذ أحد اتجاهات ثلاث ، إما التسليم بالواقع وإما الهروب منه وإما محاولة تغييره ، وإلا فماذا تظنون فى الفنان ؟ كما يتساءل بيكاسو وبحق كما ينقل روجيه جارودى على لسانه فى كتابه واقعية بلا ضفاف (ص ٨٢) . . هل هو « رجل أحمق لا يملك سوى عينين إذا كان مصوراً ، وأذنين إذا كان موسيقياً ، وقيثارة فى كل قلب إذا كان شاعراً ، أو حتى عضلات فقط إذا كان ملاكماً ؟ لا ، إنه على العكس من ذلك ، كائن سياسى دائم اليقظة أمام أحداث العالم ، يتشكل بها جميعاً ، سواء كانت أحداثاً تحرق القلب أو أحداثاً رقيقة أو مثيرة » . وهذا يعنى ضرورة أن يكون للفنان موقف بإزاء العالم الذى يقدمه ، وتتأكد جدلية هذه العلاقة بتحليل الواقع تحليلاً قد يؤدى إلى التجريدية (راجع عزة حليم فى رسالتها للماجيستير عن خصائص المونتاج فى الفيلم الواقعى المصرى) أو بالهروب منه بالإغراق فى الذاتية أو الاشتباك معه فى صراع بحثاً عن المشاكل الإنسانية والعوامل التى أدت إليها ، سعياً نحو محاولة تغيير هذا الواقع .

ولكن . . .

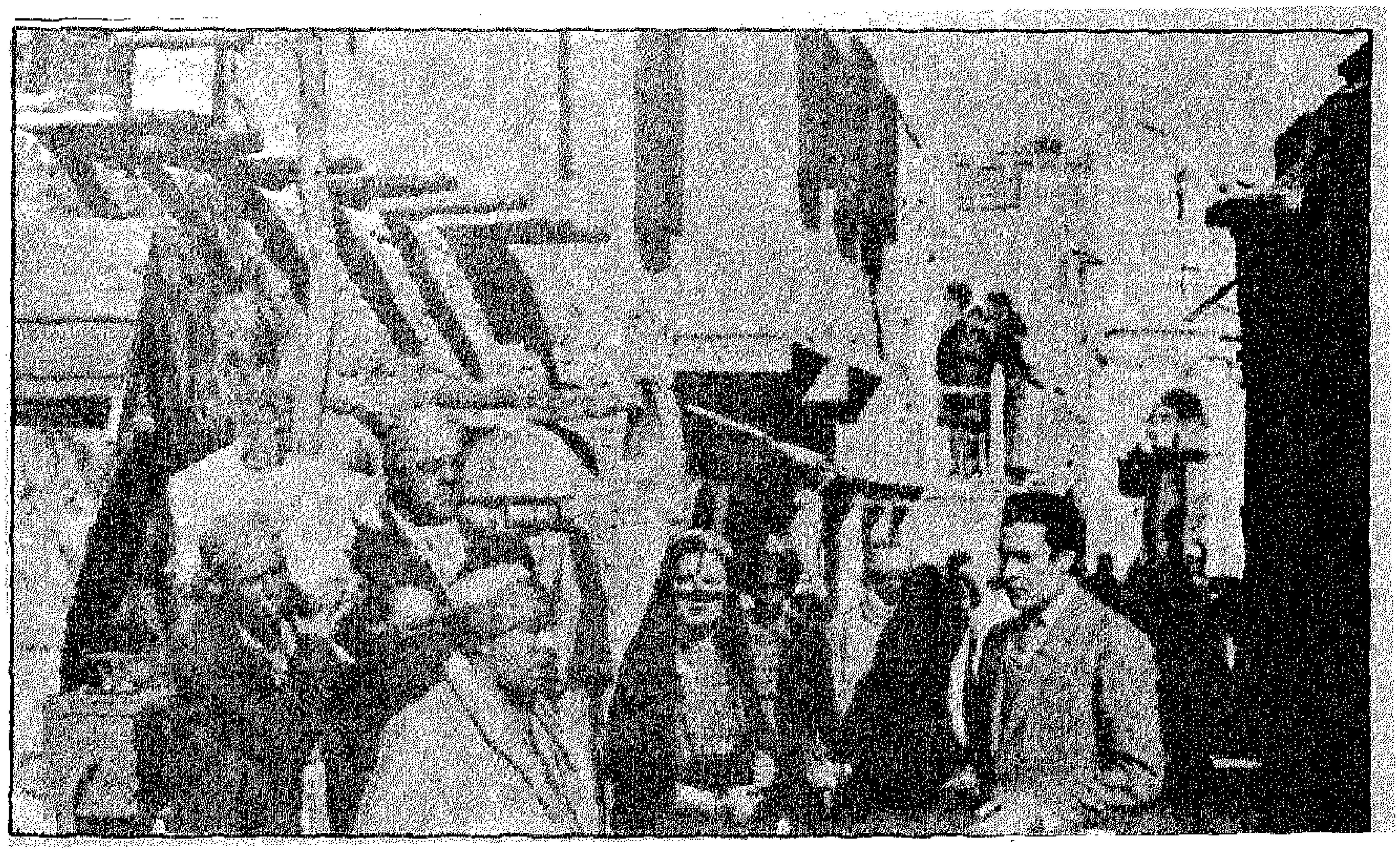
هل بذلك نكون قد اقتربنا من مفهوم للواقعية ؟ . . إن ثمة خلطا فى الأذهان بين معنى الواقعية اللغوى الاشتقاقى ومعناها الفلسفى الاصطلاحى ، هذا الخلط هو الذى أدى إلى تشويش معنى هذا المصطلح فى الأذهان . فهى من حيث معناها اللغوى الاشتقاقى محاولة تصوير الواقع بخيره وشره تصويراً آلياً . أما الأخذ بالمعنى الفلسفى الاصطلاحى فيعنى اختيار الفنان لموضوعه ووجهة نظره فى هذا الموضوع . ودون الدخول فى متاهة غابة التنظير للواقعية والاصطدام بالآراء المتعارضة حولها يمكن أن نخلص إلى أن الواقعية هى ـ بصورة أو بأخرى ـ تجسيد للوجود المادى للأشياء ، ولكنه تجسيد من خلال ذاتية الفنان . وهذا المفهوم للواقعية يعنى أن الفن الواقعى ليس هو الفن الذى يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل هو الذى يستطيع أن يعطى الناس وعياً بحياتهم الحقيقية بكل تعقيداتها ، والكيفية التى يتحركون بها ، والقوى التى تعرقل تطورهم .

واستناداً إلى هذا المفهوم للواقعية يمكن أن نقول دون أدنى درجة من تردد أن فيلم السوق السوداء لكامل التلمسانى وفيلمى النائب العام والعامل لأحمد كامل مرسى هى الأفلام التى تمثل البداية الحقيقية لتيار الواقعية فى الفيلم الروائى المصرى .

ففيلم التلمسانى فى السوق السوداء (١٩٤٣) ينبع أساساً من وعى صانعه بهموم وقضايا مجتمعه ، وليس هذا بمستغرب من فنان تشكيلى كان عضواً لسنوات فى « جماعة الخبز والحرية » التى كانت تعبر عن آرائها من خلال مجلة « التطور » التى اهتمت بإبراز الدور الاجتماعى والسياسى للفن ، وتتلخص قصة هذا الفيلم فى حامد ابن الحارة الشعبية والذى يرتبط عاطفياً بنجية فتاة الحارة الجميلة ذات الصوت العذب والتى تعودت أن تحيى أفراح أبناء حارتها وحفلاتهم مجاناً ثم تقوم الحرب العالمية فيستغل بعض التجار هذه الفرصة ، وعلى رأسهم المعلم سيد البقال الذى ينجح فى استقطاب أبو محمود الفران والد نجية إلى جانبه ليحوله هو الآخر إلى تاجر جشع ، وعندما تتزايد هذه الأزمة يتناسى حامد مشاكله الشخصية ويبدأ فى حث الناس على مقاطعة المتاجرين بأقواته ، فيعاقبه أبو محمود بفسخ خطوبته على نجية ، لكن حامد يتجاوز أزمته الشخصية ولا يرضخ لها ، ويختار أن يقف إلى جوار الجموع الشعبية ، موضحاً لهم أن الجوع ليس قدراً قدرته عليهم القوى الغيبيّة ، وإنما هو من صنع مجموعة من اللصوص آثروا أن يتاجروا بأقواتهم ، ويحثهم على مقاومة هؤلاء اللصوص . وفى الجانب الآخر يقرر أبو محمود أن يزوج نجية من المعلم سيد البقال ، ويقام الفرح ولكن نجية تعترض بعد أن اكتشفت أهمية أن يكون لها وجودها الإنسانى . وتقع غارة شديدة على المدينة ، مما يقوض أركان الفرح . يكتشف حامد مخبأ البضائع المهربة والتى نجح سيد وأبو محمود فى تهريبها من قبل أثناء حملة لمباحث التموين التى يعمل بها حامد ، وتتم مداهمة المخبأ الجديد والقبض على المعلم سيد وأبو محمود وأعوانهما وتعود نجية لحامد .

هذا هو ملخص الفيلم الذى نجح فيه كامل التلمسانى فى تصوير جو الحارة الشعبية وتقديم نماذجها محددة الأبعاد والواعية كل الوعى بمشكلتها الاقتصادية وينبثق الحل من غمار الواقع اليومى فى الحارة الفقيرة ، وبينما كانت المعركة الأخيرة فى العزيمة معركة من أجل وقف زواج فاطمة من المعلم العتر نجد أن المعركة الأخيرة فى السوق السوداء يحتمها السياق الفيلمى للقضاء على عصابة المتاجرين بأقواتهم .

لقطة خارجية من فيلم – السوق السوداء –



ونلاحظ هنا أن فيلم السوق السوداء تجاوز فى نظرته الحدود الزمنية لفترته، ليتناول مشكلة جوهرية يمكن أن يعانى منها أى مجتمع فى أى زمان وغير موقوتة بفترة معينة، والملاحظة الأهم هى أن هذه المشكلة ليست قدراً مكتوباً على الجبين يحتاج إلى قدر آخر يرسل لنا «باشا» ليحل لنا هذه المشكله بقدر ما رد الفيلم هذه المشكلة إلى معاملاتها الأولية الحقيقية، ولا يأتى بحل من السماء بقدر ما يصنع الحل أصحاب المشكلة أنفسهم عندما استيقظ وعيهم بحقيقة هذه المشكلة.

هنا يثور سؤال آخر حتمى، إذا كان هذا الفيلم حيوياً إلى هذه الدرجة ومعاصراً إلى هذا الحد، فلماذا فشل فشلاً ذريعاً عندما عرض عام ١٩٤٥ حتى قام الغوغاء فى دار السينما بتحطيم شاشتها وطالبوا برقبة صانعى الفيلم؟

والإجابة تتلخص ببساطة فى الأسباب الآتية.. أولاً: غالبية المشاهدين لهذا الفيلم كانوا من الطبقات الطفيلية التى تأثرت بالفعل من ظروف الحرب وأتباعهم من المستفيدين والانتهازيين، فكان الأمر أكبر من قدرتهم على تحمل صورتهم المخزية تعرض على الشاشة ومطالبة الفيلم بالقضاء عليهم.

والسبب الثانى ــ يتمثل وجود كمٍّ كبير من الأغانى غير المبررة درامياً، أدت إلى عرقلة الحدث الرئيسى للفيلم، وبالتالى تعويق مسار الخط الدرامى للفيلم، مما أفقد المشاهد متعة متابعة الأحداث سواء على خطها الفكرى، أو الخط التشويقى.

أما السبب الثالث ــ وهو الأهم فى اعتقادى ــ فهو أن سنوات طويلة من الموروث السينمائى الهوليودى القائم على سينما الوهم والحلم، مع جمهور يتسم سواده الأعظم بالأمية، وانتشار تعاطى المخدرات والحشيش بينهم بنسبة تصل إلى ٢٥٪ من مجموع السكان (د. أحمد فائق، الأمراض النفسية الاجتماعية، ص٤١٣ وما يليها)، تجعل هذه العوامل من جمهور السينما جمهوراً مغيب الوعى يهدف إلى التسلية من خلال السينما والترحيب بأية حلول غيبية أو قدرية، أو على أحسن الفروض حلول تأتى من طبقة السادة والباشوات، أما أن يأتى فيلم ويحاول إخراجهم من حالة الخدر والسبات التى يعيشون فيها، فمما لا شك فيه أن مثل هذا الفيلم سيكون بمثابة اللطمة التى تزعج، فيكون رد الفعل الرافض لاستيقاظ الوعى عنيفاً بقدر هذه اللطمة.

يأتى بعد هذا الفيلم أحمد كامل مرسى بفيلميه النائب العام والعامل وهما بمثابة لطمتين أخريين، فكان طبيعياً أن يأتى رد الفعل إزاءهما مرادفاً لرد فعل الفيلم الأول، وإن اختلف فى العنف لاختلاف الفعل ذاته، ولذلك أخفى القائمون على صناعة الفيلم المصرى هذه الأفلام العظيمة عن الخواجة جورج سادول وقدموا له الفيلم الناجح من وجهة نظرهم ليضع الرجل ــ معذوراً فى ذلك ــ اللبنة الأولى فى مدح أسطورة شاحنة اسمها.. العزيمة ●

لقطة لثورة الشعب
فى فيلم «لاشين» ستوديو مصر

لعل الحصول على قلب بديل هو المشكلة الأولى التى تواجه جراحات نقل القلوب . فهناك مواصفات خاصة لهذا القلب البديل ، أولا : فيما يتعلق بعمر صاحب هذا القلب . ثانيا : بنوع الإصابة التى أصيب بها ، وأودت بحياته . كذلك عملية نقل القلب والحفاظ عليه من مكان الإصابة إلى موقع إجراء العملية .

جراحـــات نـقـل القلب

د . اسامة عبد العزيز

يمثل مصدر القلوب العقبة الرئيسية أمام هـذه العمليـة . . . ولقـد كـانت مشكلة العثور على القلب قبـل توقفـه هـو المشكلة الطبية والقانونية التى تواجه إمكان إجراء العملية . . . فبالنسبة للتجارب التى تمت على الحيوان أو عند نقل القلب من القردة إلى الإنسان لم تكن هناك مشكلة حيث يمكن نقـل القلب قبل توقفه مضحين بحياة الحيـوان . . . (هـذا إذا استثنينـا احـتـجـاج جـمـعـيـات الـرفـق بـالحيوان) . . . أما فى حالة نقـل القلب من إنسان إلى إنسان فليس من الممكن ـ بالطبع ـ نقل قلب من إنسان إلا بعد موته ، وبالتالى توقف قلبه وهنا يصبح القلب غير صالح للنقل أو العمل . وقد يكون هناك بالتالى خطر عـلى حياة المـريض الـذى نسعى لعلاجه . . . . والوضع هنا يختلف بالنسبة للقلوب إذا قورنت بعمليات نقل الكلى مثلا حتى إذا تم نقلها من متوف فإنه لا يوجد خطر على الكلية إذا تم رفعهـا فـور تـوقف القلب تمـامـا . . . ولقـد حـاول العلماء والهيئات الطبية وضع تعريف للوفاة الإكلينيكية فى حـالات الإغـماء التى لا أمل فى شفائها أو حالات وفاة المخ بـالـرغم من استمـرار عمـل القلب والمحـافـظة عـلى التنفس بـالـطرق الصناعية . وفى عام ١٩٧٠ اعترفت الهيئات القضائية الامريكية بموت المخ . وينص قانون ولاية كاليفورنيا التى تتبعها جامعة ستانفورد على أن : « تحتسب الوفـاة إذا أكـد اثـنـان من الأطباء تـوقف المخ نهائيا عن أداء وظائفه » ويفهم من هـذا أن القلب و لـرئتين تعمـلان سـواء ذاتيـا أو صناعيا . . .

ويتم الحصول على القلوب من :

١ـ حـالات إصـابـات الـرأس الشديدة ؛ وأهم مصدر لذلك سائقو المـوتـوسيكـلات (الـدراجـات البخارية) .

٢ـ إصـابـات الـرأس بـطلق نارى .

٣ـ حالات نزيف المخ .

وفى كـل الحالات يجب ألاَّ يـزيـد عمـر (المعطى) عن أربعـين عـامـا لتفـادى مشكلة تصلب الشرايـين التاجية .

ونـظرا لـنـدرة الفـرص المتاحـة للحصول على قلب ، بدأت جامعة ستانفورد فى تطوير حفظ القلب حتى يمكن نقله والحفاظ عليه من الناحية البيولوجية لعدة ساعات بدلا من نقل الجثة كاملة من مكـان الإصابة إلى حيث تجـرى العمليـة ، ومـا كـان يصاحب ذلك من عقبات حيث إن أهل المتوفى كانوا عادة يرفضون نقل الجثة من مكان إلى مكان . أما فى حالة نقـل القلب ، فقـد أمكن ذلـك عن طريق الطائرة الهليوكوبتر لمسافة ٤٥ ميلا فى أول محاولة عام ١٩٧٣ وذلك بـوضـع القلب فى محلول بـارد حتى أمكن أخيراً نقل القلب من مسـافة وصلت ٤٥٠ ميلا فى زمن متـوسـطه (١١٠ ـ ١٩٠ دقيقـة) دون أن يؤثر ذلك على كفاءة القلب ، بالرغم من عدم وصول دم إلى العضلة من خلال الشرايين التاجية التى لا تحصل على دم خـلال فترة النقـل . . !! ولا تـزال المحاولات مستمرة من أجل المحافظة على القلوب لفترات أطول حتى يمكن الحصـول عليها من أماكن متفـرقـة وبعيدة . . وهناك ـ أيضا ـ شروط إضـافيـة « للمعـطى » حتى تكتمـل الصورة وهى :

١ـ أن يقل عمره عن ٣٥ سنة أو ٤٠ سنة على الأكثر .

٢ـ أن يكون خاليا من أى مرض بالقلب .

٣ـ لا يعانى من عدوى ميكروبية أو التهاب شديد .

٤ ـ لا يـعـانى من أى أورام بالجسم .

٥ ـ أن تكون فصيلة دمه ABO

٦ ـ ألا تتفاعل أنسجته مع أنسجة المريض .

وهى جميعـا شروط صعبـة وتحـد من فرصة الحصول على القلوب الجاهزة للاستبدال بسهولة .

لمن تُنقل القلوب (المُستقبل) . Recepient.

يشترط فيمن يوضع على قائمة نقل القلوب أن يكـون مـريضـا بمـرض بالقلب لا يرجى شفاؤه بالعلاج الطبى أو الجراحى ، وغير قادر على المجهود مهما كان بسيطا ، وفرصته فى الحياة لا تتعدى بضع شهور ويتم اختيارهم بناء على الخبرة المسبقة فى عمليات نقل القلوب . وعلى وجه التقـريب فإنـه يتم تحويل ٧٥٠ مريضاً سنويا إلى مركز نقل القلب بستانفورد لاستبدال قلوبهم ، إلا أن عددا قليلا منهم يثبت صلاحيته لمثل هذه الجراحـة . . . ولقد تم استقبال ١١٢٥ مريضا ما بين عامى ١٩٧٧ ـ ١٩٨١ فى المركز نفسه تم قبـول ١٢٥ حـالة فقط من بينهم (١١,٣٪) وتوفى ١٠٨ آخرون فى أثناء عملية التقييم أو انـتظار القلب المنـاسـب ، بينـما مـات ٤٥٠ قبـل استكمال فحوصهم ، وكانوا جميعـا يعانون من هبوط شديد بالقلب . وعدد منهم يعانى من درجات خطيرة لعدم انتظام ضربات قلوبهم ، وواحد كان يعانى من ورم بالقلب

ويجب ألاَّ تزيد فترة المرض عن خمس سنـوات ، وألا يكـون الـضـغـط بالشرايين الرئوية مرتفعا بدرجة كبيرة وألا يعـانى من مرض بـالكليتين أو الكبد .

ولا يمكن ـ أيضا ـ إجراء العملية إذا كان المريض يعانى من التهابات شديدة ، أو جلطة حديثة بالرئة ، أو مـرض السكـر الـذى يستلزم الأنسولين ، أو مع وجود مرض خطير آخر يهدد حياة المريض . وكـذلك المرضى الـذين يعانون من عـدم الاستقرار النفسى .

ويفضل ألا يزيد عمر (المستقبل) عن خمسين عاما وترجع أسباب رفض هذه الحالات لعدم قدرة السيطرة على عمليات الطرد المناعى عندهم ، وقد تتقلص هـذه القـائمـة فى المستقبـل القـريب مع إحكام السيـطرة على التفاعلات المناعية .

ولا تصلح عمليات نقل القلوب لمرضى الصمامات المزمنة أو العيوب الخلقيـة التى لا يمكـن اصـلاحهـا جراحيا ، وذلك نظراً لوجود ارتفاع شـديد فى الضغط والمقـاومـة داخـل شرايين الرئتين ، وهؤلاء هم الذين يحتاجون لنقـل القلب والرئتين معاً وليس القلب فقط . . !! وهذا ما تم مؤخـرا فى لندن بـواسـطة الجـراح المصرى العالمى مجدى يعقوب للطفلة التى لم يتعد عمرها أياما قليلة . . . !!

ماذا بعد نجاح العملية

بعد أن يقضى المريض فترة (من ستة إلى ثمانية أسابيع) بالمستشفى يبدأ رحلة جديدة خارجها مع فحص دورى له ، يكون فحصا شامـلا مع عمـل رسم قلب وأشعـة للصـدر وتحليل للنخاع ووظـائف الكليتين والكبد . . . فإذا كانت الأمور طبيعية على مدى شهرين إلى أربعة شهور . يتم تحـويل المرضى إلى الجهة التى قدموا منها ليكونوا تحت الرعاية الطبية للأطباء الذين قاموا بتحويلهم مع عودتهم لمركز جراحة القلب مرة كل سنة لإعادة الفحص ، وعمـل أشعة بالصبغة للشرايين التـاجية ، وأخـذ عينة من البطين ، والاهتمام بدلائل الطرد فى أولى مـراحلهـا حتى يمكن تفاديها والتغلب عليها .

وفى الختام ، يمكن القول بأن عملية نقل القلوب .. قد أثبتت نجاحا وفعالية فى علاج حالات هبوط القلب المتقدم وخاصة إذا تم اختيار الحالات بعناية ؛ وترجع أسباب عدم التوسع فى إجرائها للصعوبات التى تحيط بها وأهمها عمليات الطرد التى تعقبها بالرغم من تطوير العلاج المستعمل فى هذا المجال ... ومن الممكن أن يستفيد حوالى ٥٠٫٠٠٠ مريض سنويا فى محاولة لشفائهم واستبدال قلوبهم التى لم تعد قادرة على الوفاء بحاجتهم بدرجة تهدد حياتهم وفيما يلى خمسة نماذج لأول خمس حالات أجريت لهم جراحات نقل القلوب :

التاريخ المرضى لأول خمس حالات أجريت لهم جراحة نقل القلوب

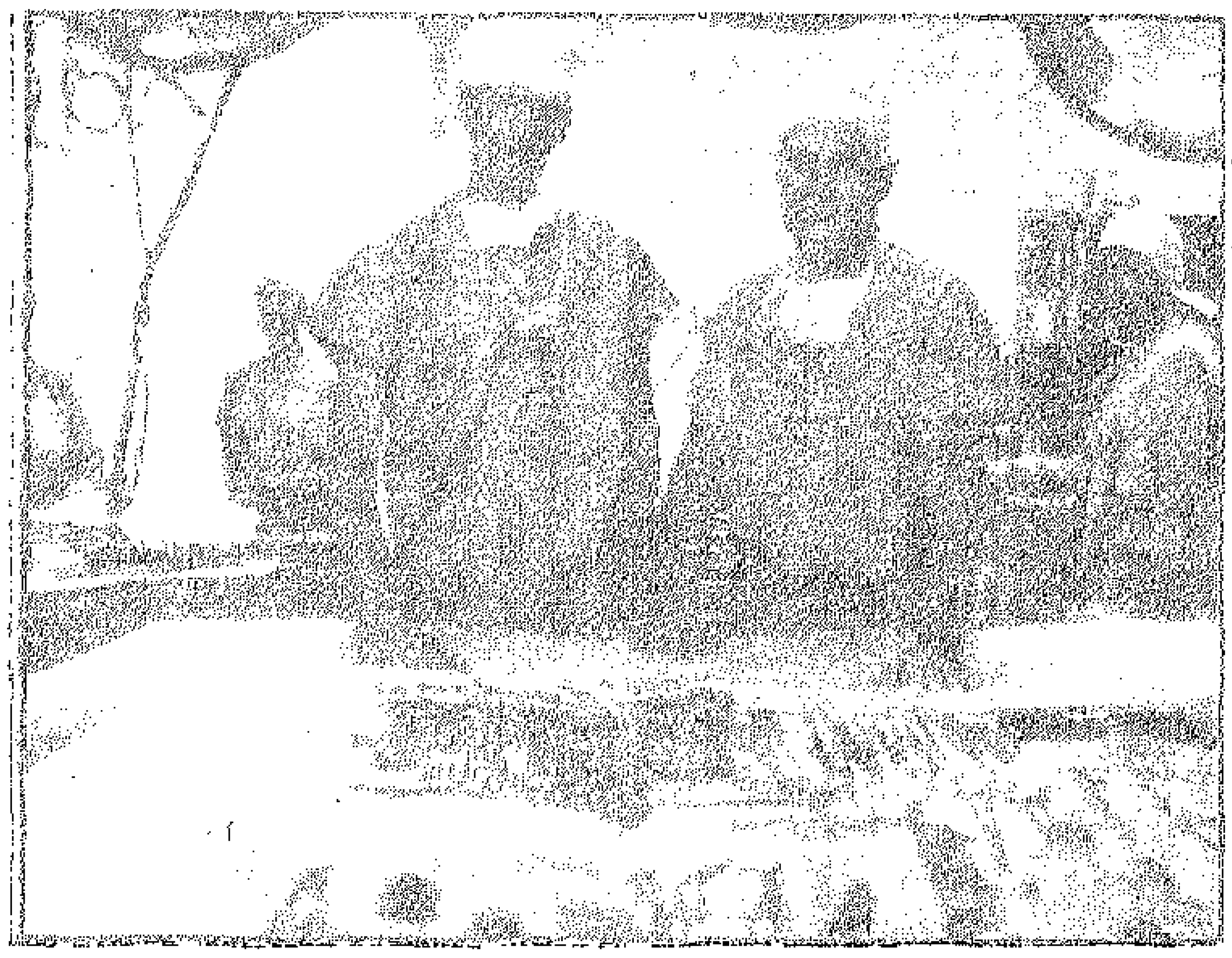
المريض الأول :

رجل أبيض ، عمره ٥٤ عاما ، يشكو من درجة متقدمة جدا من هبوط القلب نتيجة قصور بالشرايين التاجية ، مع جلطات متكررة ، وارتفاع السكر فى الدم ، وتقرح بالقدم نتيجة السكر .

أجريت له أول جراحة نقل القلب من إنسان إلى إنسان فى العالم ، وذلك فى جنوب أفريقيا ، ونجحت العملية ، وبدأ القلب الجديد العمل فور الانتهاء من العملية ، وظل يعمل لمدة ١٨ يوما كاملة مات بعدها المريض متأثرا بالتهاب حاد بالرئتين ... ولم يكن خافيا دور الأدوية المضادة للمناعة فى إصابة المريض بالتهاب الرئتين .

المريض الثانى :

رجل أبيض ، عمره ٥٧ عاما ، يشكو من هبوط بالقلب نتيجة قصور بالشرايين التاجية مع جلطات متكررة وذبذبة فى الأذين وجلطات بالرئتين . وأجريت له الجراحة وهو يحتضر تقريبا وبدأ القلب الجديد فى العمل عقب الجراحة مباشرة ، وزالت كافة أعراض هبوط القلب . ولقد بدأت أولى علامات الطرد للقلب الجديد بعد ١٨ يوما من الجراحة .. وتم التغلب عليها فى اليوم الثلاثين . وتم التدخل بالعلاج ، وأمكن التغلب على التفاعل المناعى ، وخرج من المستشفى بعد ٧٤ يوما ... وبعد ٨٣ يوما أخرى عاودت أعراض الطرد ، وظهرت علامات هبوط القلب الجديد ، وظل بالمستشفى تحت العلاج لمدة ١٢٤ يوما ، إلا أنه ظل يشكو من أعراض هبوط القلب الجديد مع عدم القدرة على المجهود ، وظل كذلك ١٣ شهرا ، مات بعدها من هبوط بالقلب .


دكتور وليم دبفريس والدكتور الن لانسن بعد إجراء العملية

لقد عاش المريض ٦٢٢ يوما كاملة بالقلب المنقول .. وكانت الظاهرة الملفتة للنظر أنه لم يشك قط من ألم بالصدر ، بالرغم من أن الشرايين التاجية كانت كلها ضيقة عند فحصها بعد الوفاة ؛ ويرجع ذلك إلى أن القلب لم يكن على اتصال بالجهاز العصبى مما يجعله غير حساس للألم .

وعندما سئل المريض قبل وفاته عما إذا كان نادما أو غير راض عن إجراء الجراحة أجاب بأنه سعيد بها ... وكانت الدروس المستفادة من كل مريض تنعكس بالفائدة على الآخرين .

المريض الثالث :

مريض أبيض ، عمره ٥٢ عاما ، كانت قد أجريت له جراحة استبدال الصمام الميترالى منذ ثلاث سنوات ، إلا أنه بدأ يعانى من هبوط شديد بالقلب مع إصابة الصمامات الميترالى والأورطى وثلاثى الشرفات .... ونظرا لتدهور حالة القلب تقرر إجراء استبدال قلبه .... ولقد كان من حظه أن يتلقى قلب سيدة ماتت من ارتفاع شديد فى ضغط الدم فى الثلاثينيات من عمرها ، وقام القلب الجديد بوظيفته بكفاءة فور الانتهاء من العملية وخرج المريض من المستشفى بعد ٣٨ يوما ... وعاد لعمله دون أية شكوى متعلقة بالقلب ، وعاود نشاطه حتى إنه تمكن من لعب (تنس) دون أن يتأثر ...!! وبعد مضى الشهر الثالث عشر بدأ يشكو من أعراض التفاعلات المناعية ، حيث أصيب بالحمى التيفودية بعد ٢٧٤ يوما من العملية ، ثم ظهرت عليه أعراض زيادة الكورتيزون فى الجسم ، ودخل المستشفى مرة أخرى بعد ١٨ شهرا من العملية ، حيث ظهر أنه يعانى من انتفاخ الشريان الأورطى داخل الصدر نتيجة الإصابة بميكروب التيفود ، وأجريت له جراحة لإزالة هذا الانتفاخ وإزالة جزء من المعدة ، حيث اتضح وجود قرحة بالمعدة تبين أنها سرطانية ... وخرج من المستشفى ، إلا أن المنية وافته بعد فترة نتيجة انتشار الورم الخبيث .

وهذا يوضح أن العملية كانت ناجحة بكل المقاييس وأن المشكلات ظهرت نتيجة التفاعلات المناعية من ناحية ، ثم الورم الخبيث بالمعدة من ناحية أخرى .

المريض الرابع :

مريض أبيض ، عمره ٦٣ عاما ، كان يعانى من ضيق بالصمام الأورطى ، وتم إجراء عملية استبدال الصمام ، إلا أنه كان يعانى من هبوط بالقلب . وبالرغم من تحسن حالته وخروجه من المستشفى لم تتقدم حالته وزادت درجة هبوط القلب ، وقد استبدل بقلبه قلبا مأخوذا من سيدة سوداء كانت تعانى من تسمم الحمل ، ولم تكن حالة قلبها جيدة . وبالرغم من ذلك ، تحسن المريض ، وتمكن من الحركة . والمشى عقب العملية ... إلا أنه أصيب إصابة شديدة بفيروس سبب التهاب الفم والشفتين ، ولم يتم التغلب عليه ، وكان سببا فى الوفاة .

المريض الخامس :

سيدة سوداء ، عمرها ٣٧ عاما ، كانت تعانى من ضيق بصمام الميترالى وقد تم توسعه وعمرها ٢٣ سنة ، ثم أعيدت التوسعة وعمرها ٢٨ سنة ، ثم استبدل الصمام وعمرها ٣٦ عاما .. إلا أن حالتها لم تتحسن ، بل ساءت ، وتم التفكير فى استبدال قلبها .. وكان قلبا من رجل أسود ، عمره ٣٣ سنة ، يعانى من ارتفاع فى ضغط الدم ، وتحسنت حالتها ومع استعمال الأدوية المضادة للمناعة ظهرت العدوى الفيروسية حول الفم .. وأمكن السيطرة عليها وعاشت لمدة عام ثم ظهرت أعراض فشل الكليتين وضمور العضلات نتيجة هذه الأدوية .. إلى أن توفيت .

من هذا التاريخ المرضى لأول خمس حالات تمت الاستفادة ومعرفة أعراض التفاعل ضد القلب الجديد ، وتطورت الأدوية المضادة للتفاعل المناعى . ومع مرور الوقت والسنين تحسنت النتائج وطالت أعمارهم حتى إن أحدهم عاش لأكثر من اثنى عشر عاما بعد العملية ...!! لا شك أن هذه الجراحة هى أسطورة القرن العشرين وسوف تحتاج لسنوات وسنوات حتى تؤتى ثمارها ونصل بها إلى الدرجة المرجوة منها ، ويعيش المرضى بقلوب غيرهم أو قلوب القرود ، وربما قلوب أخرى ، كما قد يعيش رجل وهو يحمل قلب سيدة وقد تعيش أنثى وهى تحمل قلب رجل وسوف يعكف العلماء على دراسة التطورات النفسية والجسمانية لدى هؤلاء ...

ولا يتوقف العلم عن العطاء ... ومهما تقدمت العلوم تبقى الآية الكريمة « وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » ●

أبوحيان التوحيدى

نظر أبو حيان التوحيدى إلى الحياة وألبعث نظرة المفكر الخبير ، وتدبر أقوال الفلاسفة والحكماء ، فاستخلص بحثا رفيع المضمون ، عميق القرار ، أسماه : رسالة الحياة وهذا نص منه .

رسالة الحياة

وأعودُ فأقولُ فى شرحِ أصنافِ الحياةِ بمبلغ العلمِ الذي عندي ، فإذا فرغت منه أضفتُ إلى جُملته فِقَراً شريفة ، بعبارات مألوفة ، على قدر الرسالة فإنّ تلك أشبهُ للحال ، وأجْلَبُ للفائدة ، وأحْسَمُ لمادّة التكلّف ، وأبْلَغُ إلى الغرض المنحوّ ، وآتى على المُرادِ المقصود ، إن شاء الله تعالى .

أصْنافُ الحياة عَشْر : ثمانية مُتّعتْ بها البَشَرُ على التفاوتِ الواقع بين الحىّ والحىّ ، كما سنبين من بَعْد ، واثنان مُرْتَقيانِ إلى ما يشكل العلم به إلاّ فى الجملة ، ويَعْتَاصُ المرادُ منه إلاّ مع التّسليم ، فالصنفُ الأوّل يقالُ له حياة الحِسّ والحركة . والصنفُ الثانى يقالُ له حياةِ العلم والبصيرة . والصّنف الثالث يقال له حياة العمل والكَدْح . والصّنف الرّابع يقالُ له حياة الخُلُق والسَجيّة . والصّنف الخامس يقالُ له حياة التدين والسّكينة . والصّنف السادس يقالُ له حياة الكمال الأول والصّنف السابع يقالُ له حياة الظن والتوهُّم ويقالُ له أيضاً حياة الذكر . والصنف الثامن يقال له حياة الكمال الثانى وهى حبُّ العافية .

فهذه ثمانية أصناف ، ويتدرّجُ فيها الواحد بعد الواحد من البشَر بحسب السهام العلويّة والمكاسب السفليّة والتأهيل الإلهى بالمواهب السابقة ، والتّكامل البشرىّ والمساعى السّابقة . والصنفان الآخران أحدهما حياةُ الملائكة والآخر ما يقال له إن الله عزّ وجلّ حىّ ، وهاتان الحياتان نقتنعُ فى أمريهما بالكتابة عنهما . لإشكال الكُنْه فيهما ولإضراب العقل عن تحديدهما وحَرَج الصدر عن توهّمهما وتمثيلهما فيك فنقول :

أما الحياةُ الأولى فهى حياةُ الإنسان التى بها يُحِسّ ويتحرّك ، ويلَذّ وينْعَم ، ويشتكى ويألم ، وهذه مشتركةٌ أعنى أنّ ضُروبَ الحيَوان من فرس وحمارٍ وخنزيرٍ وقردٍ وغير ذلك لها هذه الحياة التى تشتملُ على الحسّ والحركة والقوم إلى الغذاء ، والحاجة إلى البَقاء ، وبها يتعلّقُ إلى تحللّ المنحلّ منها ، وبها يتشوّقُ إلى استجلاب أمثاله إليها ، ولا تفاوتَ فى تلك الحياة بين هذه الضُروب بل كلّها تجتمعُ فى الصفّات ، ويقبل بالطبع الأول هذه الحالات ، فلهذا لا يقال هذا الحىُّ أحْيَا من هذا الحىّ ، وقد يُقال زيدٌ أحيَا من عمرو أى أنّه أكثر حياةً منه : ولعله يقال أيضاً : هذا الحيوانُ أحيًا من هذا الحيوان ، أىْ أطول مدةً فى الحياة ، فأما فى نفس الحياةِ فهى الجنسُ والنوعُ والشخصُ واحد ، فقد بانَ أنّ الصنفَ الأول من أصنافِ الحياةِ قد اشترِكَ فيه ، وهذا الاشتراكُ وقعَ بالحكمةِ كالأساس لباقيها ، وكالغرس لكل ما يدخل فى حوْزتها .

وأما الحياةُ الثانية ، فهى حياةُ العلمِ والمعرفة والفهْم ، والدّراية والحفظ والرويّة ، والحكمةِ ، والبحثِ والاستنباط ، والمسألةِ والجواب ، وهذه الحياةُ تستفادُ بالتأييد الإلهى ، والاختيار البشرىّ ، مع النيةِ الحسنة ، والسّعى الدّائم ، والمحبّةِ النفسيّة ، واللطافةِ الروحيّة ، والرِّقّةِ المزاجيّة .

فأماً الحياةُ الأولى فهى مع الجبلّة والفِطْرة ، وهى صورةُ الطيّنة ولذلك وقع فيها الاشتراكُ من الجميع ، وهذه الحياة هى الهادية لصاحبها إلى نيْل الكمال وبلوغ الآمال ، والتفاضل الواقع فى هذه بحسب الحظ والاطّلاع والسلوكِ والزّماع فإنْ عَرَضَ النقصُ فى سلوكِ هذه الحياة ، فإنّ صاحبها يصيرُ شبيهاً بضروب الحيَوان التى وصفناها من قبل ، وإن كان أرفعَ منها فى الجواهر ، والسّنخ ، والعنصر ، والشّكل ، والنفس ، وإن استمر صاحبُ هذه الحياة على أخذ الفوائد المُجْدية ، واقتباسِ المعارفِ المحققة صار شبيهاً بالملائكة الذين بسائطهم مركّبةٌ على تركيباتِهم ، وجسميّتهم ملوكةٌ بروحانيّتهم ، وكثافتهم مغلوبةٌ بلطافتِهم . فعلى هذا إنْ قيل : إن العالِمَ أحْيا من الخاملِ ، أى أكثر حياةً فى هذهِ الحياة التى فسرنا لم يكن منكراً ولا بعيداً .

وأما الحياةُ الثالثةُ فهى حياةُ العمل الصالح بالرفع والوضع ، والأخذِ والعطاء ، والعشرةِ والصداقة ، والوَداعةِ والرّعاية ، وحسنِ العهد وصدقِ الوعد ، وهذه الحياة إذا انضمّت إلى الحياتيْن الأوليَيْن كمّلَت الإنسان ، وزادت فى قيمته ، وعَلّت من درجته ، ونَالَتْه شرفاً أبديًا ، وعزاً سَرْمديًا ، وألبستْه جلبابَ البقَاء ، وسلّكته إلى كنَفَ السعادة ، وخلَطَته بزُمْرة الملائكةِ .

وأما الحياةُ الرابعة فهى حياةُ الديّانةَ والسكينة ، وبها ينالُ صاحبُها خيْرَ العاجلة ، لأنّ سرْبال الدِّين صاف ، وقُلّته عليّة ، وعُقْباه مأمولة ، وسريرته ظاهرة ، وعلانيته مرضية ، فبالتديُّن يكمل الناقص ، ويزدادُ الراجح ، وينجو المشفى ويبْرأ العَليل ، ويرشد الغوى ، ويستبصرُ العمىّ ، ويهتدى الضال ، ويستقيمُ المعوجّ ، ويُدرك الفائت ، ويستبانُ الغَيْب ، وتمجيدُ الدينِ طويلٌ لا غاية له فيقفَ عندها ، ولا حدّ له فينهى إليه فلذلك نبسط عُذْرنا فى الإمساك عنه بعد الدلالة على نصّه .

فأمّا الحياةُ الخامسة فهى حياةُ الأخلاقِ التّى مَنْ هذّبها ، ومَنْ تهذّب بها ، ونفى خبيثها ، وتحلى بطيّبها ، هَنُؤ عيشه ، وعيشُ من يعايشه ، وصفت سَريرته من الكَدَر ، وبرّ سعيهُ فى كلّ ما حلا وأمرّ ، وإنماأفرزْنا الأخلاقَ من الدّيانةِ والسكينةِ والعمل الصّالح ، لأن الخُلُق تابعٌ للخَلْقِ بالمضارعةِ اللفظية ، وهو ينقسم بين ما يزول بالرّياضة كلّ الزّوال ، أو يقلّ بعض الإقلال ، وبين ما يكون صورةً للنفس لا يطمع فى البراءة منه ، والطهارةِ عنه ، وقد صنّف الحكماء الأوّلون والآخرون كتباً فى الأخلاق وذكروا أعيانها بأسمائها وصفاتها ، وحدودها ورسومها ، ومجْملها ومفَصّلها ، ودلّوا على الحَسَن والقبيحِ منها ، ودعَوْا إلى التحلى بأحسنها ، والتعرّى من أسْمَجِها ، فضربُوا لها الأمثال ، وسحبوا عليها ذيولَ المقَال ، فلذلك كفت الإشارة فى الجملة إليها دون التّفْصيل الدّال على خلقٍ خلقٍ منها ، ولو ميزّنا الأخلاق بالشرح فى هذا المكانَ للزمَ أيضاً أن نشرح الدّين والعمل وجميع ما سلف اللفظ به ، ، وأتى الذكر عليه .

وأماً الحياةُ السّادسة فهى أن نستجمعَ من جملة الحَيوات المتقدّمة ، لأنه كما رسمنا كلّ واحدةٍ منها باللفظ الوجيز ، والعبارة الخاصّة ، ولكن فى هذا المكان على صورة أخرى يحدثُ لها بالتّناظم ، والتّلازُم والاجتماع والتأليف لم تكن من قبل ، لأن الأشياء المنوّهة ، متوزعةٌ مخالفة للأشياءِ المتقدمة ، وكذلك الأشياء المتباينة ليست كالأشياء المتلائمة ، وهذا عِيان وهو غنىّ عن البُرْهان . فمن فازَ بهذه الحياةِ علا شأنُه ، وشَرُفَ مكانه ، ويلغ إلى فَجْوةِ النّجاة .

وأمّا الحياةُ السّابعة فهى حياةُ الظنّ ، والتوهُّم ، أعني ما يغلب على الإنسان من الذّكر والصّيت والشهرة بأىّ وجه كان ، ولذلك قال الأول : إن الثناء هو الخُلد . ولمّا شعر الإنسانُ بالبقاءِ ، جَدَّ فى طلبه بكلّ وجه ، وشامَ برْقَه بكل طَرْف ، وحلم به فى كلِ نُعاس ، وتمنّاهُ فى كلّ انتباه ، وكل أخذ يتوهم نوعاً غيرَ نوع صاحبه بقدر مزاجِهِ ونقصهِ وزيادته ، وعقلِه ورأيه ، وبَديهته ورويّته وعلى هذا وهم النّاس . وصاحبُ هذا الغرض لما غفل عن البقاء الحقّ ، سَعَى فى كسب الحياة التى كأنّها بالذكر والصّيتِ والاشتهار ، كالحياة المألوفة بالحسّ والحركة ، ومن هذا الضّرْب طلب الإنسان النّسلَ ، لأنه يتخيّل لبقاء النوع شبهاً لبقائه الشخصى ، ولهذا يقال نَسْله أى نَسل منه ، وسُلالتهُ أى سُلّ منه ، ومصُاصته أى مصّ منه ، والفرق بين الحياة والبقاء ، والعيش والدّوام ، والثّبات والخُلد ، والكونِ والوجود مشهور واضح ، فإن تركَنا ذكره ميلاً إلى تخفيف الرّسالة جاز ، وإن هَشَشْنا للإشارة إليه ساغ ، ونقولُ فى ذلك بعد هذا الشّرح عليه ما يتيسّر ، وإن كان غيرَ آت على الغاية . أمّا البقاءُ فهو أعمُّ من الحياة ، لأنا نقولُ فى الحىّ باقٍ ، وفى غير الحىّ أيضاً نقول : باقٍ ، والحياة أدْخل فى الحِسّ لأنّها أعْلَقُ بالحركة ، والباقى قد يكون بحركة وغير حركة ،

فأمّا العيشُ فإنه أشدُّ لطافةً بمادة الحياة ، وكذلك يقال : خرج فلان فى طلب المعاش . فأما الحياة فقد كانت قبلَ هذا الخروج ، ولذلك يقال فى الله تعالى حىّ ولا يقال عائش .

وأمّا الحياةُ الثامنة فهى حياةُ العاقبة ، وهى تُنال بعد المفارقة التى تسمّى الموت ويستفظعُها الجمهور ، والاجتهادُ والسّعْى ، والكَدْح والدُّؤب ، والاعتمادُ والتجملُ والتكلّف ، والقيام والقعود ، والعبادة والزهادة ، والتعب والمشقة والقلق ، والسؤال والجواب والاستعانة ، كلها هذه ، وإنما احتيج إلى جميع ما سلفَ القولُ فيه من أجلها لأنها الغرضُ الأوفى وإليها المنتهى ، وهى بالتمثيل شخص وما سواها ظِلّ ، وعَيْنٌ وما عداها أثر ، ويقظة وما قبلها حُلُم ، وإنما كان كدح الفلاسفة اليونانيين والإلهيين والطبيعيين والمتقدّمين والمتأخرين . . . بهذه الحياة الجامعة بين السرور والبقاء السرمدىّ فى حظيرة القدس ومبركِ الأُنس ، حيث لا يتعذّر مطلوب ، ولا يُفْقَد محبوب ، حيث الطمأنينة والرّوحانية عند ربوة ذات قرار ومَعِين ، وحيث لا عبارةَ لنا عن كُنْهِهِ لأنه بلدٌ لا عهد لنا به ، ولا ألفةَ بيننا وبين شكله ، وإنّما شعرنا بهذا كله بنورٍ إلهى سَرىَ إلينا فشاع فينا ، ووجدناه يقيناً لا ريب فيه ، وشهدناه عياناً لا مِرْيةَ به ، والعيانُ العقلى فوقَ القياس الحسّى ، لأن العقل مولى والحسّ عَبْد ، وشهادة المولى مقدَّمة على شهادة العبدِ ، فلذلك عرّينا أنفسنا جُهْدنا وطاقتنا عن كل أصفَر وأحمر ، وعن كل حلو وحامض ، وعن كل لين وناعم ، وعن كل زِبْرِجٍ رائق وفاخر فائق . وفى الجملة عن كلِّ ما أوثق القيدَ ، وأوْبَقَ النفس ، وأوقع الدين ، وبالغَ فى اجتلاب الهلكة ، نعم ورفعنا قرناء السوء من داخلٍ وخارجٍ رغبةً فى تلك الحياة ، وشوقاً إلى هذا الملكوتِ ، ووجداً بهذه الغبطة ، وطرباً إلى هذا النسيم ، وشغفاً للجبيب على هذه النعمة ، تدرّجاً إلى هذه العاقبة . ولعمرى إن من سافر إلى بلد العدل والأمن والخِصْب ، مرّ فى طريقه على كلِّ مشقّة وقلة أعوان وجَدْب ، وما هذا والله بالصعب ولا بالشديد ، مع هذا العمرِ القصير ، والعيش العسير ، والعوارضِ المؤذية ، والشدائد المعترضة والآفات المترددة . نسألُ الله الذى بيده ملكوتُ كل شىء . أن يحوّلنا من هذا العناء المحشوّ بالعناء بعد العناء ، إلى ذلك الجوار المكنون بالقرار بتيسيرٍ وتسهيلٍ ، ورضى قلب ، وتسليمِ نفس ، ورقة بالٍ ، وفؤادٍ مجيد قريب مجيب .

فهذا شرح أصنافِ الحياة الثمانية على ما جادت القريحة ، وساعدت العبارة عليه ، فأمّا الحياتان الباقيتان اللّتان إحداهما للملائكة ، والأخرى التى بها يقالُ لله تعالى جده حىّ ، فليستا من الأصناف التى يَلِجُ الوهم فى كنهها ، أو يُلِمُّ النطق بحقيقتها ، ونعوتها لم تَقَعْ إلينا جملةً فى عرضِ التّسليم والتّعظيم ، وكم من جملة نَسْبا التفصيل عنها ، وكم من تفصيلٍ وقفَ عن جملته البيان ، ولهذا حَسُنَ أن نَسْلوَ عن كلِّ فائت من تلك المعانِ ، ونتعلّل بما وَضَحَ لنا فى هذا المكان ، ولا نتكلّف ركوبَ البحر بلا سفينةٍ صحيحة ، ولا آلة حاضرة ، ولا ملاّحٍ ماهر . ●

أفلاطون

المأدبة

من التراث الغربي

هذه فقرات مختارة من محاورة لأفلاطون (٤٢٧ ــ ٣٤٧ ق . م) كتبها سنة ٣٨٥ ق . م ، وهى محاورة المأدبة التى أودع فيها خلاصة مذهبه فى الحب ، وهى أقل المحاورات صعوبة من الناحية الفلسفية ، لتغلّبُ أفلاطون الشاعر فيها على أفلاطون الفيلسوف .

والجزء الذى سوف نورده هنا هو ما ذكره « أفلاطون » على لسان « أجاثون » الشاعر التراجيدى الذى أقام هذه المأدبة فى بيته .

أريد أولا أن أحدد المبادىء التى أتبعها فى حديثى ثم أسوق حديثى ذاته ، فإنى أرى أن من قبلى عنوا بالسعادة التى يصيبها الإنسان بفضل الإله الذى يسبغ عليهم الخير الكثير ، ولم يمجدوا الحب نفسه ، فأحد منهم لم يذكر لنا أى جنس من الكائنات هو ذلك الإله ، مع أن النهج الصحيح فى نظم المدائح هو أن نتبين طبيعة الممدوح ثم نتكلم عن آثاره النافعة ، ذلك هو النهج الصحيح لتمجيد الحب ؛ نصف أولا طبيعته ثم ننتقل إلى الكلام عن آثاره وهباته ــ وأقول إن الحب هو أسعد الآلهة . وإن كانت جميعها سعيدة (إن جاز لى أن أقول هذا دون أن أثير غيرة السماء) وهو أيضاً أجمل الآلهة وخير الآلهة ؛ وهو أجملها للاعتبارات التالية : هو أولا يا فيدرس أصغر الآلهة ، والحب يقيم الدليل على هذا بفراره من الشيخوخة ؛ فمن شأن الحب أنه يبغض الشيخوخة أو هو على الأقل لا يصحب الشيخوخة زمناً طويلاً . وهو ينفق عمره كله فى صحبة الشباب ؛ والمثل القديم يقول والطيور على أشكالها تقع . وإنى أوافق فيدرس على كل ما قاله فيما عدا قوله بكبر الحب أو قدمه . فهو على العكس أصغر الآلهة ، ولا يزال فى نضارة العمر وريعان الشباب ، وما يرويه هيزيود وبارمنيدس عما حدث فى السماء من فوضى واضطراب إنما ينبغى أن ينسب إلى الضرورة لا إلى الحب ، هذا لو صدقت روايتهما ، ولا يمكن أن يقع بين الآلهة شىء من أعمال العنف أو التعذيب لو كان الحب قديماً بينهم ولو كان معهم لحل السلام محل الخصام ، ولربط بينهم بأواصر الصداقة كما هو شأنهم منذ أن حل الحب بينهم .

الحب إذن صغير ، وهو أيضاً مرهف الحس ، رقيق الشعور لا يحتمل الشدة ، ولا يطيق المكروه ، ونحتاج إلى هوميروس آخر ليصور لنا مدى رقة الإله ولطفه . ولقد وصف هوميروس الشبع لا بالإلوهية وحسب ، بل وبالرقة أيضاً فلها على ما يقول قدمان رقيقتان خفيفتان فهو يقول :

وقدماها رقيقتان فلا تطأ بهما
الأرض ، بل تخطو بخفة على هام البشر

وعندى أنه صور بدقة رقة الآلهة ، ويمكن استخدام كلامه فى تصوير رقة الحب ، وهو لا يطأ الأرض ولا حتى هام البشر ، بل يحيا ويتنقل فى أرق الموجودات ؛ إنه يحيا فى أرواح الناس وقلوبهم . وهو لا يسكن الأرواح كافة لأنه إذا وجد غلظة فيها نفر منها وابتعد عنها . فهو لا يطيب له العيش والمقام إلا حيث يجد اللين والرقة والدعة والخضوع ، وهو إذ يجد هذا لا يلتصق بقدميه وحسب بل بوجوده كله ، ويلزم من هذا أن لا حد لرقته ، ولا نهاية للطفه .

والحب ، إلى حداثته ورقته ، وديع لين الجانب ، فلو أنه كان فظاً غليظاً تراه يستطيع أن يأتلف مع كل شىء ، رشيقاً خفيفاً فى التسلل إلى النفوس والانسلال منها ؟ . أما عن لطافة حسه ولين جانبه ، ووداعة خلقه فلا أحد ينكر عليه ذلك ، إذ الفظاظة والغلظة غريبتان عن الحب كل الغرابة . فالحب لطيف وديع متناسب الأجزاء ، ويكشف لنا ذلك حسن صورته ، وجمال شكله ولطف تركيبه ، وآية ذلك أنه لا يحيا إلا بين الزهور ولا يقيم فى مكان أو جسم وروح إلا جعله مزدهياً يافعاً ، وحيثما يجد مكانا يفوح بعبير الأزهار يقيم ولا يريم .

وإنى وإن كنت أغفلت بعض الأشياء فحسبى ما قلت لتصوير جمال ذلك الإله ، وأنتقل إلى الكلام عن فضله وخيريته ، وأقول يكفى للإبانة عن هذا فيه أن الحب لا يضر ولا يضار سواء فى اتصاله بالآلهة أو بالبشر ، وإذا امتنع عن دفع العنف بالعنف فذلك لأن العنف لا يمكن أن يمس الحب . وإذا ما نشط فلا يلجأ إلى العنف ، لأن كل امرىء مستعد لأن يطيع الحب فى كل ما يأمر به ويحبب إليه . وإذا ما أذعن الجميع وتم الاتفاق والتراضى ساد العدل على نحو ما تأمر به القوانين وهى سيدة المجتمع .

هذا ، والحب يتحلى بالعفة وضبط النفس ؛ وضبط النفس هى القدرة على كبح اللذات والرغبات ، وليس ثمة ما هو أقوى من الحب فإذا كانت اللذات أضعف منه لزم أن يكون الحب هو السيد الأمر المطاع ، وأن تكون اللذات هى التى تخضع وتخنع ، وما دام الحب سيد اللذات والرغبات معاً فلا بد أن يتحلى بالعفة وضبط النفس وكبح جماحها .

أما عن شجاعته فالحب تفوق على مارس إله الحرب ، فلم يكن مارس هو الذى أسر الحب ، بل الحب هو الذى أسر مارس ، وهو حب فروديت كما

تروى الأساطير ، والآسر متفوق على الأسير ، وآسر أشجع الكائنات لابد أن يكون أشجع الكائنات قاطبة .

حسبى ما قلت عما يتحلى به الإله من عفة وشجاعة واستقامة خلق ، فلأنوه عن حكمته وسأجتهد أن أوفيها حقها من الإشادة والتنويه ، وإذا ماآثرت مهنتى كما آثر أريسكماخوس مهنته فأقول إن الحب شاعر ، ويستطيع أن يلهم الناس الشعر ، وكل من مسه الحب بيده أصبح شاعراً حتى لو لم يكن قد نظم بيتاً واحداً من الشعر من قبل . ويكفى هذا دليلا على أن الحب مبرز فى كل فن من الفنون ، قادر على الخلق والإبداع ؛ إذ كيف يستطيع من لا يملك فناً أن يلقنه غيره ، ولا ينكر أحد خلق الكائنات ، وإبداع المخلوقات إنما هو أثر من آثار حكمته ، فمنه كل حى صدر وبه كل حى ينمو ويزدهر . وهو رب الحرف جميعها فمن تتلمذ له سمت إليه الشهرة ، أما الذى يظل بمنأى عنه فلا يزال مغموراً خاملاً . ولقد اكتشف أبولو بإرشاد الحب فنون الرماية والطب والعرافة حتى ليحق أن نسميه تلميذ الحب ، شأنه فى ذلك شأن العرائس فى الشعر ، وهيفستيوس فى الحدادة وأثينا فى النسيج ، وزيوس فى حكم الآلهة والبشر . وكان مولد الحب ؛ حب الجمال ، فلا يمكن أن ينسب الحب إلى القبيح ، كان مولده إيذاناً بزوال الشقاء والألم من بين الآلهة إذ كانت السماء مسرحاً لأحداث فظيعة ، فكما قلنا من قبل كانت الضرورة العمياء هى المسيطرة ، ولكن ما إن ولد ذلك الإله حتى منح حب الجمال الخير والبركات للآلهة والناس أجمعين .

وعندى يا فيدرس أن الحب فى ذاته بارع الجمال فائق الخير وهو علة الجمال والخير فى غيره ، وأحس أنى ألهمت أن أنظم هذه الفكرة شعراً فأقول إن الحب هو الذى يخلق :

السلام بين الناس ، والسكينة للبحر
وهدوءاً للريح الهوجاء ، ونهاية لمتاعبنا

والحب هو الذى يزيل ما فى النفوس من وحشة ، ويفعم القلوب بالألفة والصداقة ، وهو الذى جمع شملنا ، وهو الذى يهيمن على الأعياد وحفلات الرقص وتقديم القرابين ، هو الذى يجلب السرور ويزيح الهموم . ويمنح ما يمنح فرحاً مرحاً ، سريع الجواب حاضر البديهة لا حد لطيبته ، ولا نهاية لكرمه ، الآلهة معجبون به ، والناس يصبون إليه ، وهو كنز لمن يسعده الحظ بامتلاكه ، وهو منبع الرقة والكياسة ، ومصدر الشوق والرغبة ، حريص على إسعاد خيار الناس ، غير مبال لما يصيب شرارهم . هو فى العمل خير مرشد ، وعند الخوف خير منقذ ، وفى الرغبة خير صديق ، وفى الحديث خير مؤنس وملهم . واضع النظام فى السماء وعلى الأرض ، أجمل المغنين وأفضلهم يغرى كل إنسان أن يتغنى فى مدحه . وتجده دائماً يسحر ألباب الآلهة والناس جميعاً .

هذا حديثى يا فيدرس ، مزيج رقيق من الخفة والوقار أرفعه إلى الإله وأجعله وساماً أرصع به صدره●

مجمعنا اللغوى والقضايا المعاصرة

د . محمود فهمى حجازى

مجمع اللغة العربية بالقاهرة أهم مؤسسات العمل اللغوى التطبيقى فى الدول العربية . إنه مؤسسة علمية وطنية ذات أبعاد قومية ومشاركة عالمية ، هو أول مجمع لغوى فى العالم يضم إلى جانب أبناء البلاد أعضاء من خارجها . واستمر هذا الأمر منذ إنشاء المجمع ١٩٣٤ حتى اليوم ، وعندما يعقد المؤتمر السنوى للمجمع يلتقى الأعضاء المصريون مع الأعضاء من الدول العربية الأخرى مع العلماء الذين يتعاونون معهم فى المجمع من أبناء الدول الأوربية . ويعقد حاليا بالقاهرة المؤتمر السنوى لمجمع اللغة العربية .

هدف المجمع بحث القضايا اللغوية من أجل تلبية المتطلبات المعاصرة . وهو هدف مشترك فى كل أعمال المجامع اللغوية العربية ، أقدمها مجمع دمشق ، ومنها مجمع بغداد ، وأحدثها مجمع عمان ، وبين هذه المجامع تعاون وتكامل وإن أدى العمل فى قنوات متوازية إلى قرارات جزئية متنوعة . وقد قامت هذه المجامع من أجل النهوض باللغة العربية لتصبح لغة التعبير فى الدراسات الإنسانية وفى كل المجالات العلمية والطبية والهندسية ، وذلك فى مواجهة التيارات التى كانت تحاول منذ أواخر القرن الماضى عزلة اللغة العربية عن أن تكون لغة العلم فى الحضارة المعاصرة . وهناك دعوات كثيرة منذ ١٨٨١ فى الدوريات العربية فى مصر والشام تقترح إنشاء مجمع لغوى أو أكاديمية عربية . ونشأت مجامع صغيرة لبحث قضايا محدودة ، قبل أن يقوم مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

يضم المجمع عدداً من مجموعات العمل المتخصصة تقوم بمهام محددة . تقوم لجان المصطلحات بوضع المصطلحات المناسبة فى كل فروع المعرفة . إنها لجان كثيرة تغطى كل المجالات ، تعمل بخبرة الأعضاء والخبراء ، وكلهم من المتخصصين فى الفروع العلمية واللغوية . وقد صدرت حتى الآن عن لجان المصطلحات سلسلة من المطبوعات السنوية والتخصصية ، بلغ عددها نحو أربعين مجلداً . اعتمدت هذه المصطلحات على التراث العربى من جانب وعلى الاستخدام عند المتخصصين من الجانب الآخر ، مع بحث كل مصطلح من الجوانب التخصصية واللغوية وإقرار المصطلح الأكثر دقة عند تعدد الاقتراحات . ويعد هذا الجانب مما يمتاز به مجمع القاهرة .

اهتم مجمع اللغة العربية منذ إنشائه بإصدار سلسلة من المعجمات ظهر منها حتى الآن المعجم الوسيط والمعجم الوجيز ومعجم ألفاظ القرآن الكريم ، إلى جانب العمل المستمر فى المعجم الكبير . أعد المعجم الوسيط لتلبية حاجة جمهور المثقفين إلى معجم يفيد فى قراءة التراث العربى والنصوص المعاصرة ، ويرشد إلى الاستخدام الصحيح والضبط الدقيق للمفردات . وإذا كانت الدعوة إلى عمل هذا المعجم عن طريق مجمع لغوى قد ظهرت عند كتاب كثيرين فى كل الأقطار العربية منذ أواخر القرن الماضى ، فإن العمل لم يتم إلا فى مصر . المعجم الوسيط هو أول معجم عربى لم يؤلفه مؤلف واحد ، وقد اشترك فى إعداده ومراجعته وتهذيبه عدد كبير من أعضاء المجمع ، فصار بحق أهم المعاجم العربية المؤلفة لجمهور المثقفين .

المعجم الوجيز عمل آخر جدير بالتقدير ، إنه مؤلف للتلاميذ . وينبغى أن يكون مع كل تلميذ فى مصر وفى الدول العربية الأخرى نسخة منه ، كما تفعل بعض الدول مع تلاميذها بتسليمهم معجما صغيراً . وهذا العمل قابل — أيضا — للنمو الدائم ، وهذه طبيعة الأعمال المعجمية المعاصرة فى العالم كله ، فمع كل طبعة تدخل تعديلات ليصبح المعجم أكثر ارتباطا بالحاجات المتغيرة للمتلقين .

ينظر المجمع فى قضايا لغوية بهدف وضع الأصول العامة التى تعين فى وضع المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة وتوضح فى الوقت نفسه الإمكانات التى تتيحها العربية . ولهذا تنظر لجنة أصول اللغة ولجنة الأساليب فى موضوعات صرفية ونحوية وتركيبية وإملائية بهدف وضع الضوابط الميسرة لاستخدام العربية فى التعبير عن الحضارة الحديثة . وهذا الهدف التطبيقى واضح فى قرارات المجمع ، فلا يهمه أن يكون بصريا أو كوفيا بل يهمه أن يكون عربيا وأن تفتح قراراته آفاق التعبير الصحيح باللغة العربية عن العلوم والحضارة المعاصرة . وكان للمجمع دور كبير فى قضايا تيسير الكتابة العربية من أجل الطباعة والتعليم ، كما أسهم فى موضوع تيسير النحو العربى .

إن التعريف بعمل مجمع اللغة العربية بالقاهرة يتطلب فى المقام الأول الإفادة الجادة من عمل هذه المؤسسة المتخصصة التى يمكن أن يكون لها دور أكبر فى إطار خطة لغوية شاملة للنهوض باللغة العربية ، إذا كنا نريدها لغة للعلم والتعليم والإدارة والقانون والإعلام ، كما هى حال اللغات القومية فى دول العالم الراقية●

الخبز

للكاتب الألمانى
فولفجانج بورشرت
ترجمة د. منى نويشى

فجأة استيقظتْ من النوم . كانت الساعة تمام الثانية والنصف . سألت نفسها لماذا استيقظت ؟ . . آه . . تعثر أحد فى كرسى المطبخ . أخذت تصيخ السمع فى اتجاه المطبخ . هدوء . هدوء تام . وعندما تحسست يدها السرير ، وجدته خاليا . كان هذا هو سبب السكون الشامل : لقد افتقدت أنفاسه . نهضت من الفراش وأخذت تتخبط فى المسكن المظلم إلى المطبخ . وفى المطبخ تلاقيا . كانت الساعة الثانية والنصف . رأت شيئاً أبيض بجوار النملية . فتحت النور . وقفا بثياب النوم أمام بعضهما . بالليل فى الثانية والنصف . فى المطبخ . كان طبق الخبز فوق المنضدة . رأت أنه قطع خبزًا . كانت السكين لا تزال بجانب الطبق . وفوق المفرش كانت بقايا الخبز متناثرة . عندما يذهبان للنوم فى المساء كانت دائما تنظف المفرش . كل مساء . ولكن قطع الخبز كانت الآن فوق المفرش والسكين . أحست برودة البلاط تسرى فى جسدها . أبعدت نظرها عن الطبق . قال وهو ينظر حوله فى المطبخ « ظننت أن هناك أحداً »

أجابت :« أنا أيضا سمعت شيئا » اكتشفت أنه يبدو عجوزاً فى ثياب النوم . عجوزاً كما كان : ثلاثة وستون سنة . بالنهار كان يبدو أحيانا أصغر سنا . قال لنفسه : هى أيضا تبدو كبيرة فى السن . فى ثياب النوم تبدو عجوزاً . ولكن ربما كان الشعر هو السبب . الشعر دائما هو الذى يجعل النساء تبدو فى الليل أكبر سنا . « كان يجب أن ترتدى حذاءً ، حافى القدمين هكذا فوق البلاط البارد ؟ ستمرض » .

لم تنظر إليه لأنها لم تتحمل أن يكذب . . أن يكذب بعد تسع وثلاثين سنة من زواجهما . « ظننت أن هناك شيئا » قالها مرة أخرى وهو ينظر تائهاً من ركن لآخر قالت : أنا أيضا سمعت شيئاً . ولكن لم يكن هناك شىء . رفعت الطبق من على المنضدة ونظفت المفرش من بقايا الخبز . ردد كالصدى : لا . لم يكن هناك شىء . أسعفته قائلة : تعال . كان هذا فى الخارج . تعال إلى السرير ستبرد فوق هذا البلاط . تطلع إلى النافذة : « نعم ، لابد أن هذا كان بالخارج . اعتقد أنه هنا» .

رفعت يدها إلى مفتاح النور . قالت لنفسها : لابد أن أطفىء النور الآن وإلاّ ظللت أنظر إلى الطبق . لايجب أن أنظر إليه . « تعال يارجل » . قالت هذا وأطفأت النور . « كان هذا فى الخارج . مواسير المطر تخبط دائما فى الحائط عندما تهب الريح . هى المواسير بالتأكيد . إنها تصدر صوتا مستمراً أثناء العاصفة » . أخذ الاثنان يتخبطان فى الممر المظلم إلى حجرة النوم . انزلقت أقدامهما الحافية على الأرض . قال :« إنها الرياح . هبت طول الليل » ولما رقدا فى الفراش قالت : نعم . كانت الرياح تهب طول الليل . هى المواسير بالتأكيد . ظننت أن هناك شيئا فى المطبخ . كانت هى المواسير .»قال هذا وكأنه أخذ يغيب فى النوم . ولكنها لاحظت رنة صوته الزائفة عندما يكذب . « الجو بارد .»قالت هذا وهى تتثاءب ،«سأنكمش تحت اللحاف . تصبح على خير » .

أجابها : « نعم . الجو بارد جداً » ثم ساد الهدوء . وبعد لحظات سمعت صوته وهو يمضغ ببطء واحتراس . تعمدت أن تتنفس بعمق حتى لا يلاحظ أنها لاتزال مستيقظة . ولكن صوت المضغ كان منتظماً بحيث جلب إليها النوم .

عندما رجع فى المساء التالى إلى البيت ، قدمت له أربع قطع من الخبز ولم يكن قبل ذلك يأكل أكثر من ثلاث . « تستطيع أن تأكل أربعا » . قالت هذا وابتعدت عن المصباح . « اننى لاأتحمل هذا الخبز . فلتأكل واحدة زيادة . إنى لا أتحمله » لاحظت كيف انحنى على الطبق . لم يرفع رأسه إليها . أحست فى هذه اللحظة نحوه بالإشفاق . « لا يمكن أن تكتفى بقطعتين » . قال هذا وهو منحنٍ على الطبق .«بالطبع إنى لا أتحمل الخبز فى الليل . كل يارجل . كل » . بعد لحظة كانت تجلس معه إلى المائدة ، تحت المصباح .

مهرجان المائة ليلة

حسن عطية

حدث ثقافى فنى هام يجرى الآن على مسرح السامر . إن مهرجان المائة ليلة الذى تنظمه الثقافة الجماهيرية ، حيث يقدم على خشبة هذا المسرح عرض مسرحى جديد كل ليلتين . يقدمه هذا الفريق المسرحى أو ذاك القادم مع مياه النيل من أسوان ، أو من بين رمال سيناء ، أو من مدينة تقع على ساحل البحر الأبيض ، أو قرية صغيرة تقبع فى أحضان النخيل على ضفة النيل المعطاء ، أو حتى على حافة الصحراء . وفى طريق عودته إلى موطنه الأصلى يقدم الفريق عرضه فى مدينة أو قرية أخرى . . . هذا تقليد رائع وتجربة جادة . وقد تكون لنا ملاحظات وملاحظات بل قد نرى أنه من الأفضل إقامة هذا المهرجان فى العام القادم ــ مثلاً ــ بالمدينة أو القرية الفائزة فى المسابقة تكريماً لها . . . وعملاً على أن تكون أقاليمنا مناطق جذب ــ لا طرد ــ حضارى وسكانى مما قد يساعد على حل بعض مشاكل عاصمتنا المتعبة . نقول : إنه بغض النظر عن هذه الملاحظات أو تلك الأحلام التى لم تتحقق بعد ، فعلينا أن نتابع هذه التجربة بكل عناية وحرص . . . إذ تمثل أملاً واعداً فى دنيا المسرح يشرق علينا مع مطلع عام ١٩٨٥ . ولا يسع « القاهرة » إلا أن تفتح صدر صفحاتها لكل رأى صادق وبناء حول هذه التجربة .

« القاهرة »

حول مهرجان الفرق الإقليمية ـ القومية

انطلاقا من العبء الحضاري المحمل به مسرح الثقافة الجماهيرية ، بدأ التصادم بين آمال الحركة النقدية والجماهيرية ، وبين طموحات الحركة المسرحية والإدارية ، كل منها يطلب من الآخر مالا يقدر على فعله وإنجازه كاملاً ، وقد كشف مهرجان الفرق القومية الأخير هذا بعروضه ومناقشاته الحادة فى الندوات المقامة عقب كل عرض ، عن ذلك التصادم بين (آمال) النقاد والجماهير ، و (قدرات) المبدعين ، والذى يكشف بدوره عن الأهمية الهائلة التى يلعبها هذا المسرح الجماهيرى على ساحة الإبداع المصرى بعدد فرقه المقترب من الثمانين فرقة ؛ إذ تقدم هذه الفرق سنوياً نحو ١٤٠ عرضاً مسرحياً ، تتواجد على خريطة مصر من أقصى صعيد الوادي إلى سيناء ومرسى مطروح شمالاً ، متخللة قرى وكفور مصر ، لاعبة بتواجدها الفنى كوسيلة من وسائل الاتصال الجمعى المعتمدة على التحاور ، وجوداً فكرياً واعياً ، تشارك فيه الجماهير بتواجدها الحى معه فى قبوله أو رفضه ، والتفاعل مع ما يطرحه من قضايا بشكل مباشر ، بعيداً عن المتلقى السلبى لما تقدمه وسائل الاتصال الجماهيرى الأخرى من إذاعة وصحافة وسينما وتليفزيون .

ومن ثم فإن المسرح بما يحمله من خصيصة اللقاء الحى بجماهيره ، يعى دائماً ، أو عليه أن يعى دائماً ، نوعية هذه الجماهير التى يخاطبها ، ويتحرك نحوها وبها . . وتشكل هذه القضية . (الوعى بالجمهور المستهدف) أولى القضايا التى علينا أن نناقشها ، ونحن نستعرض معاً ما قدمته الفرق الإقليمية ــ القومية فى مهرجانها للعام الثانى ، بعد أن قدمت أول عروض العام الماضى على أثر تشكيلها كفرق شبه محترفة وأكثر نضجاً من فرق قصور وبيوت الثقافة ، وأكثر تعبيراً عن الروح الإقليمية المنطلقة منها ، والتى يعبر عنها إدارياً بالمحافظة ، وأعمق تمثيلاً فى ذات الوقت عن مسرح الثقافة الجماهيرية المعبر عن الهوية المصرية المتميزة .

●

اعتمدت العروض العشرة التى قدمتها الفرق القومية على نصين أجنبيين هما : « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » ، للإسبانى أنطونيو بويرو باييخو ، وقدمتها فرقة الإسكندرية القومية باسم (سقوط الأقنعة) ، ونص « ١٤ يوليو » للفرنسى رومان رولان ، وقدمتها فرقة كفر الشيخ القومية . إلى جانب ثمانية نصوص مصرية ، دار ثلاثة منها حول قضايا كلية عامة فى أطر درامية كلاسيكية أو تسجيلية ، وهى : « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم ، وقدمتها فرقة الشرقية القومية . « رحلة إلى الملك » ، للويس بقطر ، وقدمتها فرقة سوهاج القومية ، و « اليهودى التائه » ، ليسرى الجندى ، وقدمتها فرقة بورسعيد القومية » . . واستهدفت الخمسة عروض الباقية تقديم المسرح الشعبى ـ سواء بالاعتماد على الحكايات والسير الشعبية ، أو بانتهاج أساليب الفرجة الشعبية ، وهى : « منين أجيب ناس » لنجيب سرور ، قدمتها فرقة المنصوره القومية . و « يا عنتر » ، ليسرى الجندى ــ أسيوط القومية ، و « سيرة شحاته سى اليذل » لسمير عبد الباقى ــ القليوبية القومية ، و « أدهم الشرقاوى » لنبيل فاضل اسوان القومية ، وأخيراً « دقى يا مزيكا » لمجدى الجلاد ــ بنى سويف القومية .

قضية (الجمهور) فى مسرح الثقافة (الجماهيرية)

ويقع كل من العرضين المعتمدين على نصين أجنبيين فى المسافة الواقعة بين الطموح بكل رحابته وبين التطبيق بكل إمكاناته من جهة ، وأيضاً بين ما يحمل به مسرح الثقافة الجماهيرية فى ظرفه الحضارى من آمال قاهرية التكوين فى جذرها ، وبين الجمهور المستهدف من أقاليم مصر المترامية ؛ فالثقافة الجماهيرية كجهاز وكمفهوم تستهدف فى الأساس التعامل مع الجماهير الشعبية فى مدن وقرى الوطن ، بكل ثقافة هذه الجماهير الشعبية ، عميقة الجذور ، آنية الممارسة ، وبكل ما تحمله هذه الثقافة الشعبية من قيم إيجابية مطلوب تدعيمها ، وقيم سلبية مطلوب التوعية بها لإزالتها ، ومن ثم ؛ فالثقافة الجماهيرية هى ثقافة الجماهير ، وليست ثقافة الأقلية ، سواء كانت هذه الأقلية نخبة مثقفة ثقافة عالية ــ غربية فى الأساس ــ تتطلب أشكالاً فنية (راقية) ، أو كانت أقلية بلا ثقافة وبلا وجدان جمعى ، وطفحت على السطح بحكم متغيرات المجتمع الأخيرة ، وتتطلب أشكالاً فنية (هابطة) ، فكل من هاتين الأقليتين تحتاج لفنون

ترضى أذواقها الخاصة ، لتتجه الأولى إلى مسرح الطليعة بحثاً عن مغنيته الصلعاء ، وتتجه الأخرى إلى مسرح محمد صبحى مشاركة لغبيه فى درسه . . ومقابل هذه الأقلية ، أو الأقليات الاجتماعية ومتطلباتها ، هناك دائماً الجماهير الشعبية ذات التواجد الأوسع والمتشكلة اجتماعياً من الفلاحين والعمال الصناعيين والطلبة والموظفين والشرائح الدنيا فى الطبقة المتوسطة بوجه عام ، بكل هموم هؤلاء جميعاً واحتياجاتهم وقدراتهم المالية ، وامالهم فى التعبير فنياً عن أنفسهم ، والسعى للرقى العلمى والفكرى والاجتماعى المشروع ، والنهل من كافة أشكال التعبير الفنى الجمالى التى تختص بها بقية الطبقات الاجتماعية الأخرى ، فمن حق تلك الجماهير الشعبية أن تستمتع بكافة الأشكال الفنية ، بشرط ألا يتعالى أحد عليها ، وبشرط أن تخضع تلك الأشكال الفنية الراقية لمفهومها الخاص للفن ، فتصبح الفنون الراقية جزءًا من الفن الشعبى ، مذاباً فيه بإرادة الجماهير ، معبراً عن وجدانها الجمعى ، وبالتالى ترتقى فى زمن التقدم ، دون انعزال عن هويتها ، مستخدمة المسرح هنا كوسيلة تعبير راقية عن كل طموحاتها فى التغيير إلى ما هو أفضل ، فيصبح المسرح معها أداة للكشف عن القبح المستشرى فى الواقع ، وعن الخلل السائد ، دافعا مشاهده إلى إعادة النظر فيما يعيشه ، من أجل إدراك ما يجب أن يفعله . يصبح المسرح بملامسته لأرض الواقع ، وقدرته على الكشف عن قوانينه ، وسيلة هامة لدفع الجماهير لتغيير واقعها هذا إلى ذلك الأفضل المنشود لها ، وإلا فسيظل المسرح بوجه عام ، والمسرح الجماهيرى بوجه خاص مجرد حلية تجميلية على صدر الواقع ، يلمع دون أن يفيد ، ويفضل نزعه وغيابه عن حضوره البراق الكاذب .

●

اختارت فرقة الإسكندرية القومية ، أو وافقت على تقديم نص الكاتب المعاصر بابيخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمى» ذات الفكر الإنسانى الرافض لأية محاولة لانتهاك حرية وكرامة الإنسان ، تحت اسم الضرورة أو المحافظة على الأنظمة القائمة ، فالمسرحية تقدم لنا ذلك الصراع المأسوى الأزلى بين الحرية واللاحرية ، بين الشعب الرافض للقيود ، والأنظمة الساعية بكافة أساليب التعذيب لكبت الحرية وشل إرادة الشعب ، فإذا كان بابيخو قد استوحى بعض ملامح ذلك الصراع ، وتجسيداته المادية من واقع المجتمع الإسبانى فى عهد فرانكو ، فإنه قد استطاع أن يرتفع بها إلى مصاف العرض الإنسانى الأشمل ، سواء عن طريق الاعتماد على التفسير النفسى لمأساة بطله وعالمه الدرامى ، أو عن طريق ذلك البناء الدرامى التجريبى الخاص الذى قدم من خلاله أحداث مسرحيته ، فبطله «دانييل» يصاب بالعجز الجنسى ، بسبب عدم قدرته على التوافق النفسى بين حياته اليومية مع زوجته «مارى» وابنه وأمه وماتتطلبه تلك الحياة من ضرورة تحقيق الأمان الإنسانى لهم ، وبين عمله فى إدارة المخابرات العامة ، وما تتطلبه منه كضابط ناجح فى تحطيم كل ما هو إنسانى لدى القوى الشعبية المناوئة للنظام الحاكم الذى يعمل فى جهازه ويدافع عنه ، ويدفعه فى طريق التدمير الإنسانى إلى درجة تحطيم رجولة أحد الثوار ، فيقع «دانييل» فى الاضطراب النفسى ، ويضع ذاته محل الثائر المحطم ، فيعجز نفسيا عن تأدية حقوق زوجته الشرعية ، مما يدفعها للتساؤل ، الذى ينقلها إلى الشك ، وبخاصة أن الثائر المحطمة رجولته «مارتى» هو زوج تلميذتها وصديقتها «لوثيلا» ، والتى تقوم بدور الكاشف لها عن حقيقة حياة الدمية التى عاشتها مع زوجها ، وحقيقة القناع الذى يرتديه ، فتقذف أمامها بكتاب عن التعذيب فى التاريخ ، لتعرف الماضى جنبا إلى جنب ادراكها للحاضر المدنس بجرم الزوج ، المدفوع هو الآخر إلى أتون التعذيب بفعل «باولوس» عشيق أمه السابق ، ورئيس شعبة الاستخبارات ، والمنتقم من أبى «دانييل» الذى استطاع أن يحصل يوما على عشيقته ، ثم مات تاركا ابنه دمية هو الآخر فى يد «باولوس» يصنع بها ما يحقق له الانتقام الدنىء .

هكذا يصبح الجميع دمى ترتدى أقنعة إنسانية زائفة ، فى يد الجهل والانتقام وأنظمة الجلد

والتعذيب ، وتصبح مهمة الدراما نزع هذه الأقنعة ، والكشف عن الإفساد الداخلي . والمؤلف يستخدم طريقة التحليل النفسي في عرض هذه المأساة ، باستخدام عيادة الدكتور «بالي» الذي يملي داخلها مذكراته على سكرتيرته بما فيها من أفكار نظرية وانطباعات ودراسات ، ولقاءات مع مرضاه ، وأيضا تتجسد أمامنا على خشبة المسرح ، ومتنقلة عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة لتقدم لنا الأوجه المتعددة للمأساة ، هذا إلى جانب تقديم التعليق من خارج السياق الدرامي بواسطة رجل وسيدة يقدمان لنا العرض وينهيانه معلقين على ما سيحدث وحدث بالفعل .

صاغ مخرج العرض ، سيد الدمرداش ، هذا النص مرتفع القيمة فكريا وفنيا ، بشكل تعبيري استخدم فيه المنظر المسرحي ، الذي صاغ رؤيته التشكيلية على عاشور معتمدا على أماكن العرض الأربعة الأساسية : عيادة الطبيب وشقة «دانييل» والشارع ومكتب رئيس المخابرات ، مضيفا له عمقا لتجسيد التعذيب أمام المشاهد ، مصورا مكتب المخابرات بصورة فرانكو ، وموزعا تفصيلات من لوحة بيكاسو الشهيرة عن الحرب الأهلية «الجيرنكا» وبخاصة رأس الثور المعبر عن القسوة والتناطح والبهيمية . وقد نجح المخرج في استخدام هذا المنظر المسرحي ، وتوزيع حركة ممثليه داخله بانسيابية ، والاستخدام الذكي للإضاءة الموحية ذات الدلالات التعبيرية وإن أخفق في استخدام ما سمي بالدراما الحركية ، والتي صاغها الفنان على الجندي . وقد برزت في هذا العرض مجموعة الممثلين وشاركت الصياغة الجيدة للنص في إبراز طاقات كل من محمد مرسي «دانييل» ونادر عطوه «باولوس» ومريم سالم «لوثيلا» وياسر عبد العزيز «مارق» وغيرهم من الممثلين والممثلات .

●

وإذا كان للإسكندرية كعاصمة ثانية ، وكأكثر مدن مصر احتكاكا بالتيارات الغربية ، وكمجتمع صغير متفتح بحكم طبيعة عمله التجارية في الأساس ، إذا كان لفرقتها القومية بعض الحق ، أو كله في تقديم نص غربي يعالج قضية إنسانية ، فهل لكفر الشيخ ، المجتمع الزراعي الحق نفسه في تقديم نص أجنبي مثل الذي قدمته أخيرا وهو «١٤ يوليو» للفرنسي رومان رولان ، وبخاصة أن النص المسرحي التقليدي البناء قد اعتمد على واقعة تاريخية ، هي : الاستيلاء على الباستيل ، رمز العبودية في فرنسا ، والذي عد سقوطه تتويجا لانتصار الثورة البورجوازية الفرنسية عام ١٧٨٩ ، والمؤلف يعالج هذه الواقعة التاريخية من منظوره الفكري غير الثوري ، والذي يرى في حركة جماهير الثورة ، حركة غوغائية لجماهير غبية مندفعة بلا تخطيط أو نظرية تحكمها ، بل إنه يقدم سقوط الباستيل ليس على أنه استيلاء من الشعب عليه ، وإنما هو تسليم من بعض حراسه ، مما يضعف من قيمة التحرك الجماهيري ذاته .

والكاتب يقدم لنا أحداث مسرحيته في إطار الواقعية التاريخية ، التي تعتمد على التحرك الزمني المتتابع إلى الأمام ، والتغير في الأماكن بحساب شديد ، وبناء الشخصيات بناءً تقليديا ، ورسم حوارها بما يشابه الواقع ، ويتطور الصراع تدريجيا من نقطة إلى أخرى بدءا من الاضطراب يوم ١٢ يوليو ، وصولا لدخول الباستيل يوم ١٤ يوليو . وقد صاغت مهندسة الديكور ، عايدة علام ، رؤيتها التشكيلية على أساس هذه الواقعية التاريخية ، فشيدت في خلفية المسرح سجن الباستيل بتفاصيله الدقيقة ، كما شيدت بقية مفردات الواقع المكاني من كشك خشبي أو مقدمة باب أو جزء من سور الباستيل الداخلي بذات التفاصيل الواقعية التاريخية ، بل استخدمت ذات المنهج في صياغة الملابس للشخصيات ذات التواجد التاريخي ، ولكن المخرج عباس أحمد ، قد منح تلك الملابس التاريخية لونا واحدا متسللا إلى الجميع دون استثناء ، وهو لون الأحمر ، مما منح الواقع التاريخي إطارا تعبيريا ، كثفه الأداء الصوتي الهامس المعبر ، أو المفروض أنه يعبر عن الأحاسيس الداخلية للشخصيات ، هذا بالإضافة للاستخدام التعبيري للإضاءة حركةً وألوانا ، مما أوجد نوعا من التعارض بين الأسلوب التعبيري للمخرج ، والأسلوب الواقعي التاريخي للديكور ، ثم انقلب ذلك التعارض إلى فوضى بإصرار المخرج على أن ذلك النص ، لاعتماده على واقعة تاريخية ، نص تسجيلي !! .. يستخدم فيه مفردات ليست أصيلة فيه ، وأساليب لاتتفق مع بنائه واستهدافاته ، بل تقلل قيمة التحريض الثوري ، وقد شاركت الحركة البطيئة المتسللة والموسيقى الهادئة التي صاغها عماد السيد في الهبوط بمستوى العرض المتعارض في الأساس مع البناء الدرامي .

وهنا نعود مرة أخرى إلى قضيتنا الأولى (الجماهير) وكيف نوصل إليها إبداعاتنا ، إذا كنا بعد ، غير قادرين على معرفتها وتحديدها من جهة ، وعلى معرفة وتحديد مانريده بالفعل ، وإذا كنا باسم التجريب قد أضعنا إمكانيات تمثيلية هائلة مثل سمير القريعي ، وسمير علام ، وزينب زكي ، ومحمد الزواوي وعلاء قوقه ، ورشاد جاد وغيرهم ، إلى جانب الطاقات المادية الأخرى ، فعلينا أن نقف قليلا مع أنفسنا للتساؤل حول معنى (التجريب) في مجتمعنا النامي ، وحول علاقة قضية التجريب بالعلم من جهة - هذا العلم المطارد داخل مسرح الثقافة الجماهيرية - وبالجماهير الشعبية من جهة أخرى . هذه الجماهير المزايد بها دائما في ذلك المسرح . وما زالت القضية مفتوحة للنقاش ●

كرامة النساء

للشاعر شيللر
ترجمة كمال رضوان

مجّدوا النساء ! فهن يجدلن وينسجن
ورودًا سماوية في حياتنا الدنيوية
ويجدلن للحب رباطه السعيد
وفي خمار الرشاقة الطهور
يغذين - في حذر - بأيديهن المباركة
النار الأبدية لأجمل المشاعر والأحاسيس

●

أما الرجل فتهيم غريزته البهيمية
لتتعدى دائما حدود الواقعية
وفي غير استقرار تحوم به الأفكار
فوق بحر العواطف والنزوات
فينطلق محلّقا في دنيا الخيال
لا يهدأ له قلب ولا يستريح منه البال
ويعدو دون هوادة بين كواكب أوهامه النائية
محاولاً اقتناص صورة أحلامه الواهية .

●

وبنظرة ساحرة خلاّبة
تعيد النساء إلى الهارب رُشده وصوابه
تحذرنه من الخيال ليعود إلى واقع الحال
ففي أحضان الطبيعة المتواضعة
حافظت النساء على فضيلة الحياء
فهنّ بنات مخلصات لأمّهن الطبيعة الخاشعة .
والرجل عدائي في طموحه ومسعاه
فبالعنف وبكل قواه
يشق ذلك المتوحش طريقه في الحياة
دون راحة أو استقرار وأناة
ولذا يحطم ما بناه
فلا تهدأ المعركة بين رغباته وهواه
لا تهدأ - كأنها هيدار الحيّة الرقطاء
تقطع رأسها فتعود إلى النماء .

●

لكن بنفس راضية وسريرة أكثر سكوناً
تقطف النساء زهرة السعادة الحاضرة
ويغذّينها دائما في حب ومثابرة
فهن أكثر في فعاليّتهن الملتزمة
وأغنى من الرجل مشاعر في مجالات المعرفة
بل وفي محيط الشعر اللانهائي .

●

وفي جمود واعتزاز بالنفس
لا يعرف القلب البارد للرجل
كيف يذوب في إخلاص مع قلب آخر
ولا يحسّ المتعة الإلهية للحب
ولا يعرف تبادل المشاعر والأفكار
ولا يذرف الدموع أو يلين أمامها
فمعارك الحياة نفسها
تزيد روحه القاسية قسوة ومرارة .

●

لكن الروح الحساسة للمرأة
تهتز كأوتار العود والجُنك
مع نسمات الهواء العليل
ويغلي صدرها المحب الحنون
عند تصوّرها لعذاب الآخرين
فتضوى عيناها كاللآلىء غارقة بالدموع .

●

وفيما يختص بالرجال
فهم بالعناد يعتبرون القوّة حقاً
وبالسيف يثبت الرجل حقه
ويصبح الخصم له عبدًا
وتحتدم المعارك في ثورة الغضب
بين مطامعه وأهوائه الجبارة
ويعلو الصوت الفظ لإلهة الشقاق
بعد أن تعزّ إلهة الرحمة والوفاق .

●

لكن بصوت الرجاء المقنع الوديع
تعيد النساء سطوة الآداب الحميدة
ويُزلن الخلاف ، فتخمد ناره
ويعلّمن القوى المتصارعة
كيف يلتقين في سلام ووئام
فهنّ يوحّدن بين الأطراف المتنافرة ●

الحدود

وقضية البحث عن الهوية

عادل عبد العال

يثير فيلم الحدود الذى تشاهده القاهرة هذه الأيام أكثر من قضية أو حوار للمناقشة ؛ فهو أولا فيلم عربى غير مصرى ، يمثله ممثلون غير مصريين يتحدثون بلهجاتهم المحلية العامية ، ومع ذلك ، فإن هذا الفيلم يحقق نجاحا جماهيريا هائلا ، ويستقطب لمشاهدته كافة الشرائح الاجتماعية فى المجتمع المصرى سواء من المثقفين أو سواهم ، وهنا لنا أن نتساءل فى البداية ، وهذا السؤال أود توجيهه إلى شركات التوزيع السينمائية فى مصر ، إلى متى سيظل الجمهور المصرى محروما من مشاهدة السينما العربية غير المصرية ؟ هو سؤال أتوق كثيراً إلى سماع الإجابة عنه أو على الأقل مناقشته مناقشة موضوعية تبرز كافة جوانبه وتفصيلاته . إن السينما تتطور كثيرا فى العالم العربى ، ومع ذلك لم يشاهد منها الجمهور المصرى أى شىء تقريبا ، حتى عُرض هذه الأيام « الحدود » إخراج دريد لحام ، والذى يطرح بعرضه فى مصر قضية هامة جدا هى قضية عرض الأفلام العربية من سوريا وتونس والمغرب والجزائر والعراق . . . الخ فى دور العرض المصرية .

أما القضية الثانية التى يثيرها فيلم « الحدود » فهى قضية القصة السينمائية ، أى الموضوع المؤلف خصيصا للسينما ، وتلك نقطة هامة جدا وإحدى نقاط الارتكاز الأساسية فى تطور السينما العالمية ، إنها قضية المؤلف السينمائى ، أى الذى يكتب مؤلفاته خصيصا للسينما ، وهذا المؤلف مفقود تقريبا فى السينما العربية ، حيث لا يزال الأدب ، وإلى حد كبير ، المسرح هما المنابع الأساسية للسينما العربية وموضوعاتها المتعددة ، لذلك يتميز فيلم « الحدود » بميزة الفيلم السينمائى البحْت ، فقد كتب قصته مخرجه دريد لحام بالتعاون مع الشاعر محمد الماغوط . كما قام لحام بالتمثيل أيضاً .

أما القضية الثالثة فهى الفيلم ذاته . . . إنها قضية الحدود بين الوطن الواحد ، وكيف قسم المواطن أجزاء وطنه وراح يلهث بينها ليتوه فى النهاية ولا يصل إلى أى شىء . إن المواطن ، عبد الودود ، يرسم خريطة وطنه على سيارته ، ويقوم برحلة داخل هذا الوطن ليتعرف عليه ويعيش أحداثه اليومية المتلاحقة هنا وهناك . يخرج عبد الودود من بلدته وهو يشعر بكل التفاؤل والإقدام على الحياة ، يعبر العديد من الحدود مرورا على كافة النقاط مردداً أننا وطن واحد ومسألة الحدود هذه يجب ألا تكون ذات بال ، ويوافقه رجال الحدود ويضحك الجميع لتكتمل المسيرة ، وهكذا إلى أن يعبر الرجل بلدة شرقستان ، إحدى نقاط الحدود وقبل أن يصل غربستان ، النقطة التالية يكون قد فقد جوازه فلا يستطيع دخول الغرب ولا

دريد لحام ورغدة: الحدود

حتى الرجوع الى الشرق ، لقد أصبح إنساناً بغير هويّة ، ومنذ تلك اللحظة تبدأ تراجيديا البحث عن حل لهذا المأزق ولا تجدى أى حيلة تجاه ذلك ، فكل المسئولين لا يهمهم سوى الهوية والتى بدونها لا يبدأ الحوار .

يصاب عبد الودود باليأس ويقرر الحياة فى تلك المنطقة الواقعة بين الحدود ، بل يتزوج ويستقر . وعندما تكتشف وسائل الإعلام ذلك ينهض الجميع للدفاع عنه وعن قضيته ، ثم يقررون عودته إلى بلاده فى مؤتمر عام ينقله التليفزيون بالأقمار الصناعية ، وفى مشهد من المشاهد السينمائية البليغة يتجه عبد الودود وسط موكب ضخم صوب بلاده ، وعند الحدود يبدأ رفضه مرة أخرى ، فما يكون منه إلا أن يطلق الحيوانات التى أتى بها معه لتعبر الحدود فلا يتعرض لها أحد ، ثم يدخل هو وزوجته عنوة ، وهنا لا يجدان غير البنادق مصوبة خلف ظهريهما ، وينتهى الفيلم تاركا للمتفرج الرأى النهائى .

وسيناريو الفيلم ــ كما يتضح ــ يعتمد فى رؤيته على مجرد حادثة صغيرة تتصاعد لتصل إلى الذروة بعد ذلك مفجرة معها العديد من الإسقاطات والرؤى السياسية المباشرة وغير المباشرة فنحن أمام مجموعة كبرى من العسكر تتوزع على نقاط حدود متعددة تتلقى تعليماتها من مجموعة أخرى داخل هذه الحدود ، وهكذا حتى تكتمل الدائرة . وحتى يجرد كاتب السيناريو الأحداث ولا يقع فى أى محظور فإنه لا يستخدم أسماء حقيقية للأماكن التى يمرُّ بها ، بل يسميها شرقستان نسبة إلى الشرق وغربستان نسبة إلى الغرب ، كذلك يطلق على نفسه اسم عبد الودود تعبيرا عن الود والصدق اللذين يحملهما هذا الإنسان تجاه وطنه وحدوده . وعند بداية احتكاك هذا المواطن البسيط مع السلطات الممثلة فى الحدود يلتقى بكافة أنماط البيروقراطية التى تتميز بها دول العالم الثالث عامة والعالم العربى بشكل خاص . الفوضى فى كل شىء والتعقيد أيضا فى كل شىء ، ويستسلم عبد الودود لقدره حيث يقرر الحياة والتعامل معها كما هى دون المزيد من التفصيلات ، إلا أن وسائل الإعلام تلتقط طرف الخيط وتهلل لهذه القضية ، كما هللت لكثير من القضايا من قبل ، ويحضر التليفزيون وينعقد مؤتمر كبير أمام بيت عبد الودود تلتقى فيه كافة التيارات السياسية بكلماتها الثورية وألفاظها الرنانة ويهتف الشباب بعودة عبد الودود إلى وطنه ، ويسترسل السيناريو فى هذا المشهد بالذات ليحوله إلى حلقة سيرك ساخرة جدا ، فكل فرد يؤدى دوره المطلوب منه ويختفى بشكل تمثيلى يبتسم بعده ابتسامة بلهاء ، ويحيى الجماهير التى تهلل له على الجانبين ، وهكذا إلى أن ينتهى المؤتمر وقد أقر الجميع حق عبد الودود فى العودة إلى وطنه . ويصدق المسكين هذا ويجمع أشياءه للعودة إلى الوطن ، وبابتسامة بلهاء أخرى يرد ضابط الحدود : إنه يعرف ما حدث ، بل لقد شارك فى المؤتمر وهو متعاطف معه جدا ، لكن لا يمكن دخوله دون هوية . وهنا يقرر عبد الودود الحل الفردى ويئس به من ثمن . . . يضرب حاجز الحدود بقدمه ويتحرك إلى الداخل لتصوب خلفه البنادق محذرة إياه من الاستمرار . وفى أول تجربة للإخراج يقدم دريد لحام نموذجا جيدا للشكل الفيلمى الأمثل فالتجربة مباشرة وسريعة ، بالإضافة إلى أن التفصيلات هى من داخل الحدث ذاته دون إقحام من الخارج فكانت جميعها مقنعة . علاوة على أنه هو الممثل الأول فساعده هذا كثيرا على إبراز وجهة نظره أو رؤيته للواقع الموجود حوله بعين واعية تدرك كافة الأبعاد المطلوبة وتتمكن من التعبير عنها بشكل متكامل . لقد قدم دريد لحام مشاهد كثيرة داخل الفيلم تتسم بالقوة والتأثير المباشر على المشاهد لكسبه إلى جوار القضية التى يطرحها ويدافع عنها ،

قدم كذلك مشاهد جميلة وناعمة جدا كمشهد لقاء البطل مع الفتاة المهربة للمرة الثانية ، ثم حبها له وزواجهما فى النهاية وسط رجال الدورية حيث كانوا هم المأذون والشهود والمدعوين ، لقد كان زفافا خاصا جدا برع المخرج حقا فى إبرازه بهذا الشكل .

ومن الأشياء التى تستحق التقدير كذلك فى هذا الفيلم ، الدور الذى أدته الفنانة رغدة والذى أدته ببساطة وإقناع على أعلى مستوى من الأداء التمثيلى لمثل هذا النوع من الأدوار فلم تكن مفتعلة أو مبالغة ، بل طبيعية جدا وتؤدى بهذا الأسلوب السهل الممتنع الذى ظهرت به فى الفيلم .

تحية حقيقية لدريد لحام على هذه الفكرة الجريئة ، وتحية أخرى لمهرجان قرطاج الأخير الذى أعطى جائزته الكبرى لهذا الفيلم المتميز على كافة المستويات ●

حوار مع القارئ

تعتز مجلة « القاهرة » كثيراً بأصدقائها من القراء والأدباء الذين يسهمون باقتراحاتهم وإنتاجهم فى إثرائها وتطويرها ، كما تسعد بالحوار الدائب بينها وبين هؤلاء الأصدقاء . وقد أخذت المجلة على نفسها أن تعامل قراءها باعتبارهم أدباء ومبدعين ، وأن تعامل الأدباء والمبدعين باعتبارهم قراء أيضاً ، وهى فى ذلك لا تميز بين طائفتين من المثقفين أو تفاضل بينهما ، فالقارىء خالق « لما يقرأه من إبداع الغير ، ومشارك فيه بشكل أو بآخر ، كما أن المبدع قارىء محترف أصلاً ، يتمثل ما يقرأه ، ويضيف إليه رؤية الخاصة ، ويعيد إنتاجه من جديد . و« القاهرة » تهتم اهتماماً خاصاً بكل ما يصلها من إبداع القراء والمبدعين ، وتحرص على نشر الجيد والجديد والصادق منه .

تلقت « القاهرة » رسالة من الصديق المهندس الزراعى (عبد القادر محمد الشرفا) (دمياط) تتضمن تحية حارة للمجلة والعاملين بها ، ويقترح الصديق إلقاء مزيد من الضوء على قضية « الشعر الحديث » بأبعادها المختلفة . و « القاهرة » حرصاً منها على متابعة الواقع الثقافى بكل قضاياه ومشكلاته تثير فى أعدادها المختلفة عدداً من قضايا الشعر والقصة والمسرح تباعاً ، وتحرص على تناول هذه القضايا بالشرح والتحليل .

ولعلنا نذكر بعض الموضوعات التى تماست — فى هذا الشأن — مع واقع الإبداع الأدبى المعاصر مثل — لغة القصة القصيرة ، للدكتور محمود الربيعى ، واتجاهات النقد المعاصر للدكتورة مارى تيريز ، وما بعد مسرح العبث للدكتورة نهاد صليحة وغيرها . وقضية الشعر الحديث وإن كانت قد أثيرت كثيراً من قبل ، إلا أن المجلة على استعداد لطرحها من جديد لو تناولتها بعض الأقلام الجادة من زوايا لم تطرق من قبل ، أو لم تثر من خلالها ظواهر فنية بعينها . و« القاهرة » تشكر للصديق الفاضل اهتمامه ، وترحب بالمزيد من اقتراحاته ، كما تشكر الأصدقاء : —

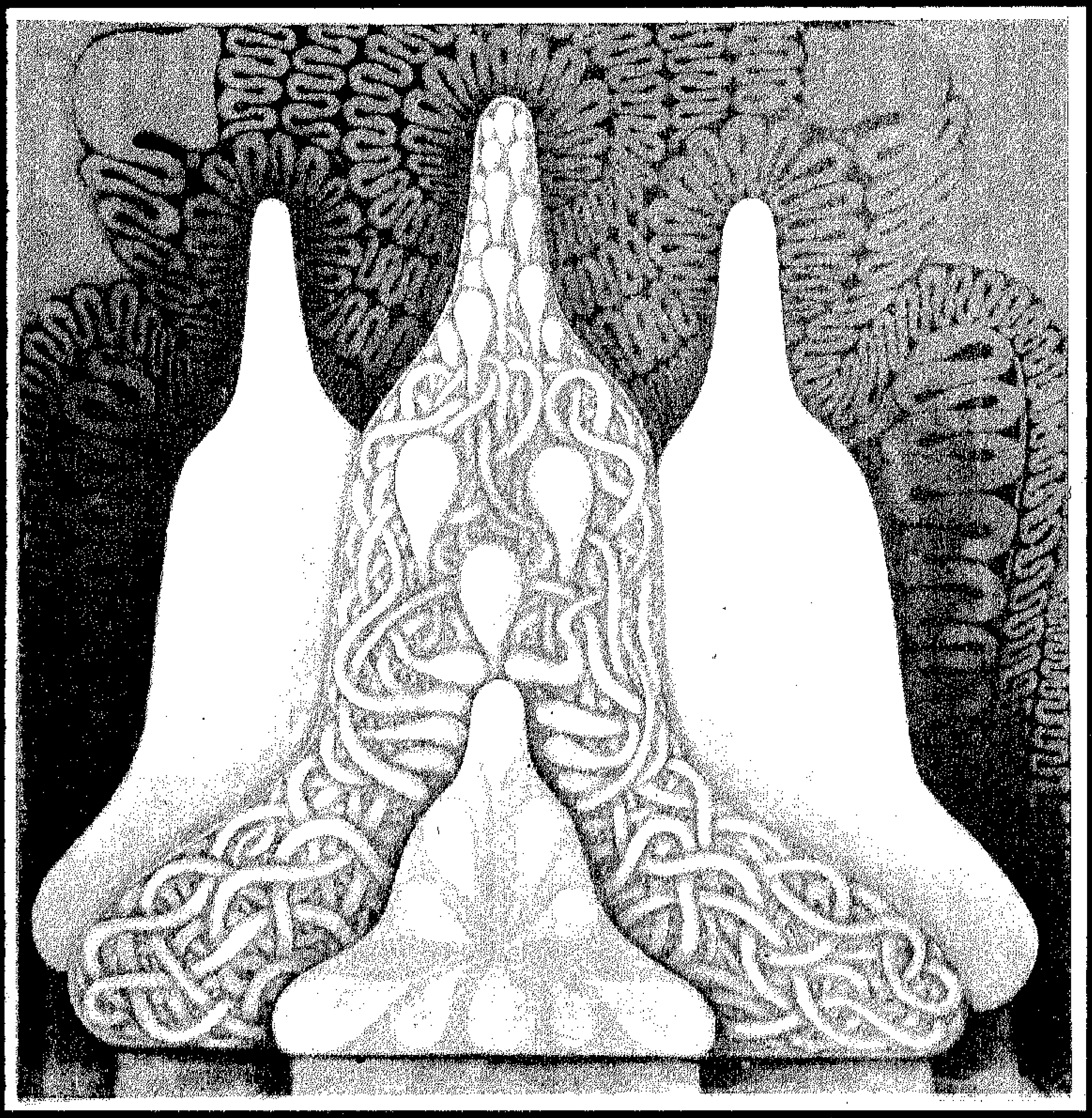
* محمد أسعد عبد الرؤوف (ألمانيا الغربية)
* د. محمد الغرباوى (طب الزقازيق)
* محمد يونس الغنيمى (شمال سيناء)
* ميشيل نجيب سعد (الاسكندرية) .
* مصطفى سمك (القاهرة) .
* طارق عبد العزيز الشاذلى (الاسكندرية) .
* أحمد محمد شحاته (القاهرة) .
* د. محمد السيد شهود (الاسكندرية) .

د. حليم محمد أمين (الاسكندرية) .
* عبد الحميد صبحى ناصف (الاسكندرية) .

كما تتمنى « القاهرة » مع الصديق (عبد الحميد صبحى ناصف) أن تحقق دورها التنويرى كاملاً كما حققته من قبل كل من مجلتى « الثقافة » و « الرسالة » الأسبوعيتين فى أربعينيات هذا القرن . وتود المجلة أن تشير إلى توجهها العام لكل المثقفين بمستوياتهم الثقافية المختلفة ، فهى تحاول جاهدة أن تخاطب الشباب والكهول معاً ، المتخصصين وغير المتخصصين على حد سواء . . وهى تضع فى اعتبارها كافة وجهات النظر التى أثارها الصديقان : (د. محمد السيد شهود) ، (وميشيل نجيب سعد) وترى أن الاقتراب من وجدان المثقف المصرى شاباً كان أو شيخاً ، منتمياً إلى صفوة المثقفين أو عامتهم ضرورة ملحة ، وواجب هام . وتعليقاً على اقتراحات الصديق (طارق عبد العزيز الشاذلى) تكرر المجلة ترحيبها بمشاركة المبدعين الشباب فى تحريرها ، وتضم صوتها إلى صوته فى وجوب محاربة كل الأمراض الاجتماعية التى تهدد كيان المثقف ، وتهدر من طاقته وقدرته على العطاء والتواصل .

سقط لأسباب فنية فى العدد الماضى اسم الفنان محمد تهامى سلطان مدير النادى الثقافى الاجتماعى بقصر ثقافة سوهاج ، مرافقاً للوحته المنشورة ، والمجلة تعيد نشر لوحته فى هذا العدد .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



تکوین ● نقاش عصمت داوستاشی ●

شارع بالقاهرة بجوار باب الخلق